ИСКУССТВО КИНО

2000

«Москва»

Режиссер Александр Зельдович

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

1-1527/00

❑**«НТВ-ПРОФИТ» — «РУССКИЙ ГОЛЛИВУД» НАМ НУЖЕН НЕ ПРОСТО «СВОЙ ЗРИТЕЛЬ» — МЫ ГОВОРИМ О ЖАНРАХ, КОТОРЫЕ МОГУТ СОБРАТЬ МИЛЛИОНЫ ЗРИТЕЛЕЙ.** *ИГОРЬ ТОЛСТУНОВ*

❑**ММКФ-2000: ТОСКА ПО ФЕСТИВАЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ ОБЪЕКТИВНЫЕ ТРУДНОСТИ НЕ ОТМЕНЯЮТ, А ЛИШЬ УСИЛИВАЮТ НЕОБХОДИМОСТЬ ОСМЫСЛЕННОГО ФЕСТИВАЛЬНОГО ПРОЕКТА.** *НИНА ЗАРХИ*

❑**«МОСКВА»: СКОНСТРУИРОВАННОЕ ПРОСТРАНСТВО МЫ ШУТИЛИ, КОГДА СНИМАЛИ, ПРО ЖАНР: МОНУМЕНТАЛЬНЫЙ МИНИМАЛИЗМ.** *АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ*

❑**«НИКОГДА ЕЩЕ ШТИРЛИЦ НЕ БЫЛ ТАК БЛИЗКО...» ПУТИН СТАЛ ФОРМОЙ ДЛЯ МИФА. ШТИРЛИЦ — ОЧИЩЕННЫМ ОТ НЕНУЖНЫХ АССОЦИАЦИЙ СМЫСЛОМ ЭТОГО МИФА.** *МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ* ❑**ГЕРОЙ ОБОЧИНЫ Я НЕ ХОЧУ БЫТЬ ЛИДЕРОМ. ЭТО СЛИШКОМ НАПРЯГАЕТ. Я СОГЛАСЕН ИГРАТЬ ВТОРУЮ ИЛИ ТРЕТЬЮ СКРИПКУ.** *ТИМ РОТ* ❑**СЕКРЕТЫ И ОБМАНЫ БРИТАНСКОГО КИНО ВНИМАТЕЛЬНЫЙ АНГЛИЧАНИН-ЭМПИРИК НЕ СЛИШКОМ ДОВЕРЯЕТ РИТОРИКЕ И ЗДРАВОМУ СМЫСЛУ. АНГЛИЧАНИН ИСХОДИТ ИЗ РЕАЛЬНОГО ОПЫТА.** *ИГОРЬ МАНЦОВ*

❑**БЛАГОСЛОВЕННО ОДИНОЧЕСТВО ТВОРЧЕСТВО, КАК РОДЫ, НЕ БЫВАЕТ КОЛЛЕКТИВНЫМ. КОЛЛЕКТИВ МОЖЕТ ЛИШЬ ПОТРЕБЛЯТЬ РОЖДЕННОЕ КЕМ-ТО ЛИЧНО.** *МИХАИЛ КУРАЕВ*

КОММЕНТАРИИ

73 МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ
Президент Штирлиц

77 ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
У дверей замка

81 ЛЕВ ЛУРЬЕ
Страсти по майорату

ИМЕНА

87 ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Посторонний

93 ТИМ РОТ:
«Просто нас очень мало»
Беседу ведет Шейн Дэниелсен

РАЗБОРЫ

97 Е.СТИШОВА — И.ЛЮБАРСКАЯ — Н.СИРИВЛЯ
Жанр начинает и выигрывает

111 ИГОРЬ МАНЦОВ
Быть!

122 А.ДОРОШЕВИЧ
Призраки прошлого и английское кино наших дней

130 АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Финское кино как уровень жизни

136 ИРИНА КУЛИК
Дети сакуры

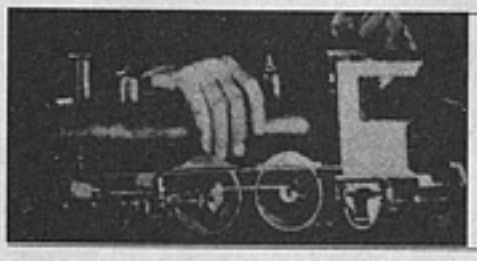
145 ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Хедди Хонигманн против Дженни из Массачусетса

ОПЫТ

153 БЕРТРАН БЛИЕ:
«Я снимаю актеров анфас»
Беседу ведет Жан-Пьер Лавуанья

159 **Визуальный век. 1990-е**

161 **лексИКа. 1990-е**



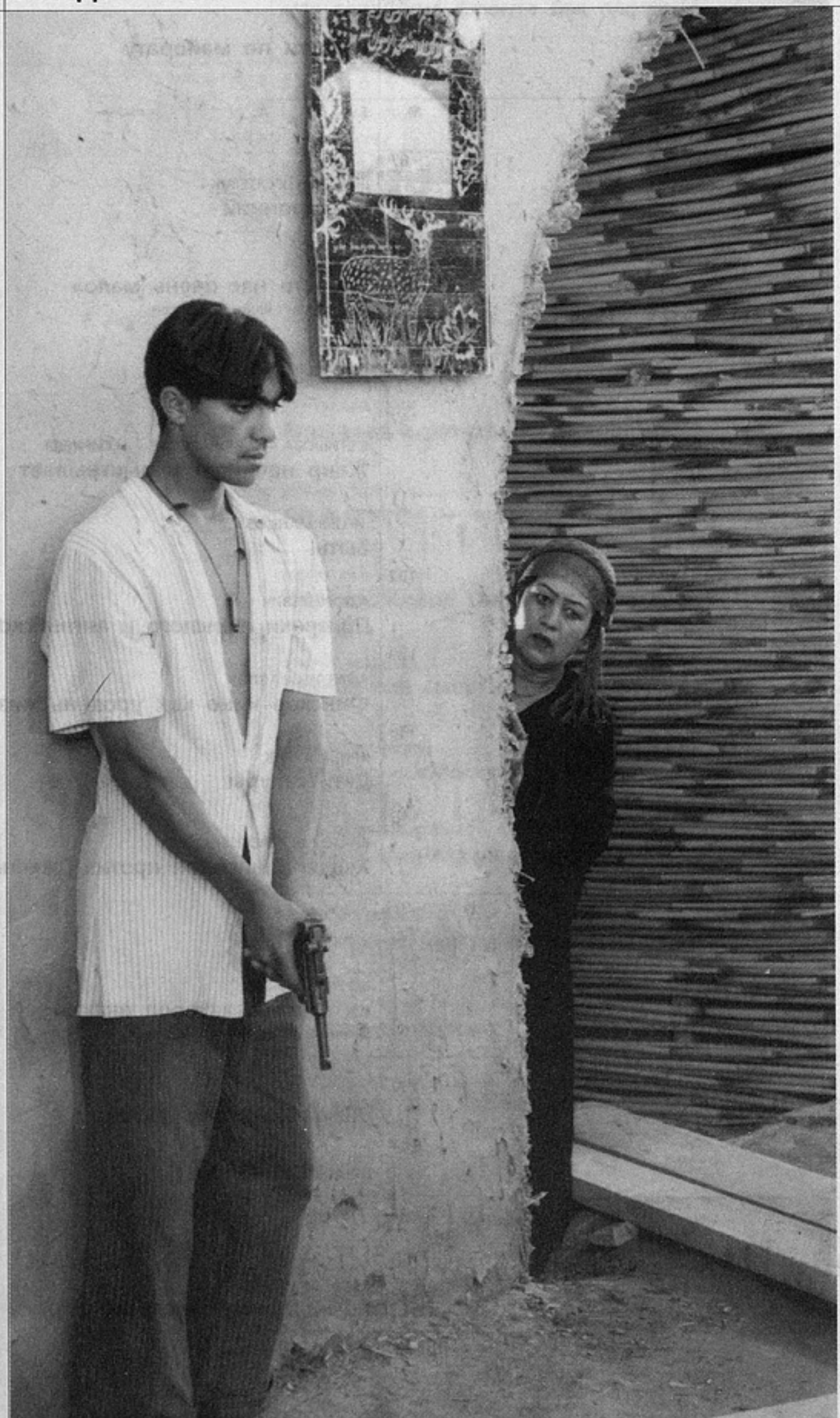
ЧТЕНИЕ

169 МИХАИЛ КУРАЕВ
Литературный экспресс. Европа-2000

SUMMARY

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



«Лунный папа»,
режиссер
Б.Худойназаров

История кинобизнеса в России последних лет — во многом история обманутых надежд и ожиданий. Как и вся страна, кинопроизводство переживает кризис за кризисом, но постепенно так или иначе у нас формируется продюсерская модель кинематографа. Одним из самых видных игроков на этом поле является компания «НТВ-ПРОФИТ», представившая в этом году на сочинском «Кинотавре» семь картин. Все эти фильмы — итог осуществления задуманного некогда холдингом «Медиа-Мост», куда входит «НТВ-ПРОФИТ», грандиозного плана по расширению отечественного киновидеопроизводства. Сегодня холдинг переживает сложные времена, не ясно, будут ли его планы иметь продолжение, но опыт, накопленный компанией, бесценен. Мы предлагаем вниманию читателей беседу с Игорем Толстуновым — генеральным директором «НТВ-ПРОФИТ», продюсерской компании, деятельность которой во многом изменила облик российского жанрового кино, возведя массовый, коммерческий продукт на новый уровень технологии и качества.

ИГОРЬ ТОЛСТУНОВ:

«На западном фронте без перемен»

«Искусство кино». На «Кинотавре»-2000 состоялся своеобразный бенефис компании «НТВ-ПРОФИТ» — «Восток — Запад» Режиса Варнье, «Поклонник» Николая Лебедева, «Лунный папа» Бахтиера Худойназарова, «Русский бунт» Александра Прошкина, «Женщин обижать не рекомендуется» Валерия Ахадова, «Затворник» Егора Кончаловского, «24 часа» Александра Атанесяна. Зрелище впечатляет. Мы увидели нечто вроде «малого Голливуда»: тут есть и историческая драма, и хоррор, и арт-кино, есть костюмная экранизация, мелодрама, триллер, гангстерский фильм... Похоже, вы стремились охватить все популярные жанры.

Игорь Толстунов. Да, почти все. Мы пытаемся практиковать «спектральный подход» к производству. Зритель любит разное кино, у каждого жанра есть свои поклонники. Это аксиома. Некоторые любят боевики, кто-то их терпеть не может. Кстати, криминальная продукция стоит отнюдь не на первом месте в системе зрительских предпочтений. Согласно социологическому исследованию, проведенному по нашему заказу фирмой «Дубль-Д», криминальные истории с кровью и стрельбой занимают где-то шестую-седьмую позицию в этом списке. Наибольшей популярностью пользуются комедии, лирические комедии, драмы, мелодрамы и т.д.

Если не останавливаться лишь на фильмах данного фестиваля, а взять весь каталог выпущенных нами картин, становится ясно, что мы пытаемся производить самую разнообразную продукцию. Начиная от «Трех историй» Киры Муратовой, абсолютно авторского кино, и кончая незатейливой народной комедией вроде «Сироты казанской». Мы исходим из того, что не может быть фильма, который посмотрят все. Подобное, конечно, случается, но как исключение — например «Титаник». Такой картины у нас, может, и нет, но некоторые ленты востребованы весьма широкой частью публики. Тот же «Вор» П.Чухрая, по на-

шим сведениям, одинаково хорошо воспринимается и мужской, и женской частью аудитории. Там есть мальчик, который замечательно «работает» на женщин (я, конечно, все очень упрощаю и утрирую), и есть Машков, который тянет на себе «мужскую», криминальную линию. Поэтому мы работаем по принципу «мамы всякие важны» и «пусть расцветает сто цветов». То есть мы не собираемся быть студией, которая специализируется на производстве, например, боевиков. Что по голливудским параметрам как раз очень нормально, потому что каждый жанр имеет свою художественную специфику и, соответственно, специфику реализации. Хорошо, конечно, иметь персонал, начиная от авторов и кончая продюсерами, который специализируется на данном жанре и шарашит свои три-четыре фильма в год, как какое-нибудь подразделение «Парамаунта». Но наша задача другая. Мы понимаем, что российский зритель не может быть накормлен одними триллерами. Должно быть разное кино хорошего качества. У нас в загашничке есть сейчас две молодежные истории, абсолютно не криминальные. Есть одна криминальная, но очень веселая... Пять фильмов, уже готовых к производству, относятся к верхней части списка жанровых предпочтений: две комедии — лирическая и эксцентрическая, один чистый боевик, мелодрама, замешенная на криминале, историческое фэнтези по роману М.Семеновой «Волкодав»... В этом ряду нет, к сожалению, добротной, серьезной драмы, но я уверен, что рано или поздно она появится.

«ИК». Похоже, что в своей продюсерской деятельности вы ориентируетесь в первую очередь на опыт Голливуда. По слухам, вам очень понравилась публикация в нашем журнале книги Нила Гэблера «Собственная империя» о том, как был изобретен Голливуд. Вы даже сказали, что заставите всех своих сотрудников ее прочитать...

И.Толстунов. Мы все и читали. Я считаю, что это вообще нужно прочесть каждому, кто работает в кинематографе, чтобы разобраться в базовых взаимоотношениях режиссера и продюсера. У нас десятилетиями генетически складывался приоритет режиссера. У американцев совершенно иной опыт. Помимо массы важных фактических сведений для меня самое главное в этой книге — абсолютно четкое понимание, что именно американские продюсеры придумали художественное кино. До них существовали заснятые спектакли, цирк, аттракцион... Они первые решили: давайте создадим уважаемое искусство.

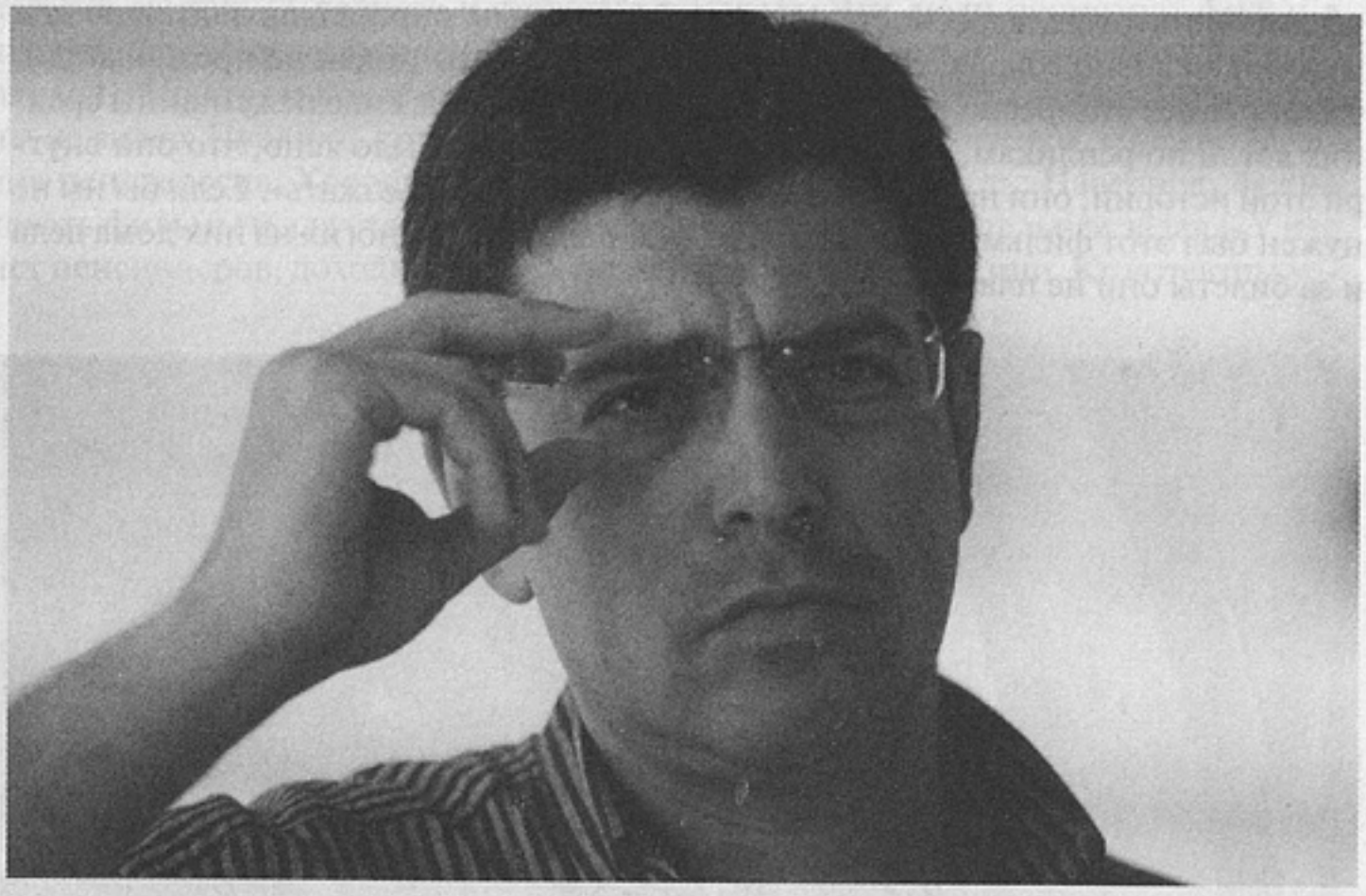
Сегодня происходит почти то же самое. Мы, конечно, не можем замахнуться на такую грандиозную придумку, как Голливуд, но кто-то должен сконцентрировать усилия и создать в России качественное зрительское кино.

«ИК». В последние годы было предпринято несколько попыток такого рода. Выпускались пакеты фильмов с целью привлечь разные категории зрителей. Была акция «Пойдем в кино!» на «Мосфильме». Был опыт создания молодежного малобюджетного кино на Киностудии Горького. Чем отличается ваша программа, учитесь ли вы на чужих ошибках?

И.Толстунов. Пакет — это нечто законченное. «Мосфильм» снял восемь фильмов и выпустил их практически одновременно. Мы не распределяем свою продукцию на пакеты, и то, что на фестивале собралось сразу семь наших лент, — в известной мере случайность. Все эти картины запускались в 1997—1998 годы как начало обширнейшей программы, направленной на увеличение отечественного кинопроизводства. Компании, входящие в холдинг «Медиа-Мост» — я имею в виду нашу компанию «НТВ-ПРОФИТ» и «Кино-Мост» В.Досталя, — должны были вместе выпускать 25—30 фильмов в год с последующим увеличением их числа. Такое вот тотальное производство под сеть кинотеатров, которая тоже была запланирована — больше ста кинотеатров, свыше пятисот залов. Это была серьезнейшая программа, экономически обеспеченная. Но случился кризис, все рухнуло, приоритеты, естественно, поменялись.

Поэтому нынешний наш пакет сложился невольно. Можно просто сказать, что на фестивале было показано несколько наших фильмов. И о них в принципе можно говорить не как о законченном пакете, а как о части некоей программы. И выпускать мы их будем не сразу, а последовательно, поскольку правильно выпустить одновременно семь картин (да даже две) — это огромная проблема. Мы ведь стараемся каждый наш фильм поддерживать на выходе рекламной кампанией, пиаровской работой, созданием сайта в Интернете и т.д.

Что касается чужих ошибок, их трудно анализировать, потому что программа всякий раз оказывалась незавершенной по каким-то внешним причинам. Если бы Киностудия Горького продолжила свой малобюджетный проект, можно было бы более точно понять, правильно она действовала или нет. Часть фильмов вышла и за счет видео вроде бы окупилась, как говорят, потом что-то обрубилось. Непонятно. С художественной точки зрения я бы не стал их продукцию рассматривать всерьез. Это был абсолютно коммерческий проект: существовал рынок видео, сто-двести тысяч можно было вернуть. Вернули или



Игорь Толстунов

нет, я не знаю. Результаты не проанализированы. Да и видеорынок существенно изменился. Кроме того, сам пакет, как оказалось, не закончен: картина А.Митрофанова «Не хватайте скорпиона за уши» все еще не готова.

Мы, конечно, анализируем выход каждого русского фильма. И не только русского, особенно если картина пользуется успехом. Но прелесть дела, которым мы занимаемся, в том, что здесь невозможно ничего скопировать. Кино делают живые люди со своими мозгами, со своим талантом, со своим взглядом на мир. Какие у нас были успешные фильмы? «Сибирский цирюльник»? Чтобы снять «Сибирского цирюльника», надо было иметь такой же бюджет и Никиту Михалкова в качестве режиссера. Поэтому обсуждать, можем ли мы сделать нечто подобное, довольно бессмысленно. Это как в анекдоте про чекиста, которого засылают во Францию: «Вам дадут фабрику, вы будете крупным бизнесменом, обедать будете в «Георге VI». Пароль: к вам подойдет человек с букетом красных гвоздик и скажет, что делать». На следующий день его вызывают: «Обстоятельства изменились. Поедете в Уругвай, будете бомжом. Пароль прежний». Так что «пароль прежний» — все зависит от обстоятельств. Но мы, конечно, анализируем ситуацию. Нам интересно, почему успех у «Цирюльника», почему успех у «Брата», почему успех у «Особенностей национальной рыбалки» и почему неуспех у других известных проектов, в том числе и наших.

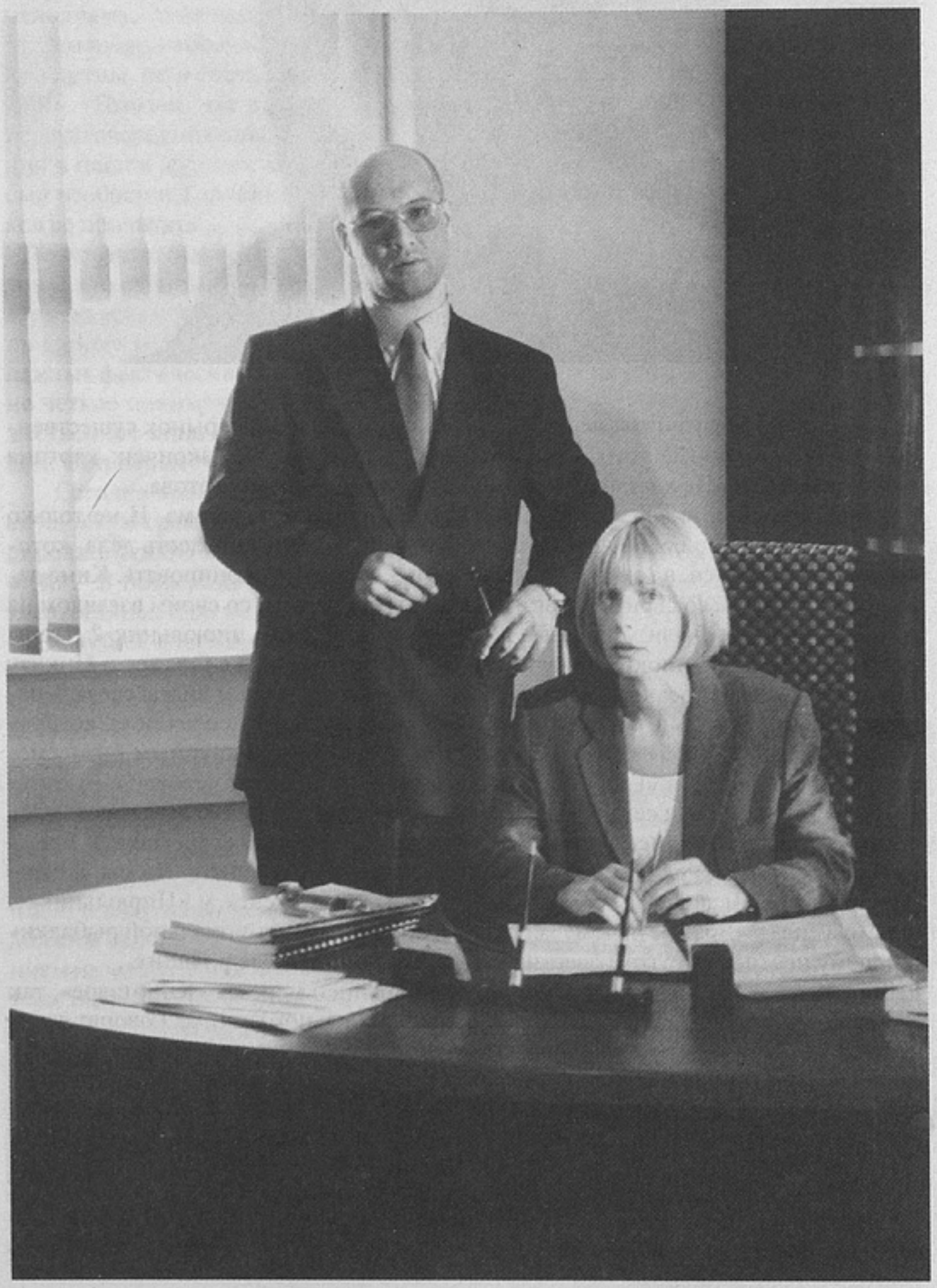
«ИК». Как вы объясняете, что критика, по крайней мере на «Кинотавре», так болезненно реагирует на обилие фильмов криминального жанра? Говорят даже, что это не «Кинотавр», а «Кримитавр» — фестиваль криминального кино студии «НТВ-ПРОФИТ»...

И.Толстунов. Это вопрос, что называется, к устроителям. Из семи фильмов, представленных нами на фестивале, криминальных только два. Но почему-то нам приписывают и «Чек», и «Брата-2». Это, конечно, приятно: есть ощущение, будто все, что снимается, снимается нами. Но это не так.

Что же касается криминальных сюжетов, то экстремальные ситуации всегда привлекают и самих кинематографистов, и зрителей, которым интересно

это смотреть. А если критике не нравится — это другой вопрос. Тут нужно договориться: мы снимаем кино для зрителей, это принципиальная позиция. Если фильм к тому же имеет успех у критики, замечательно. Но это бывает не часто.

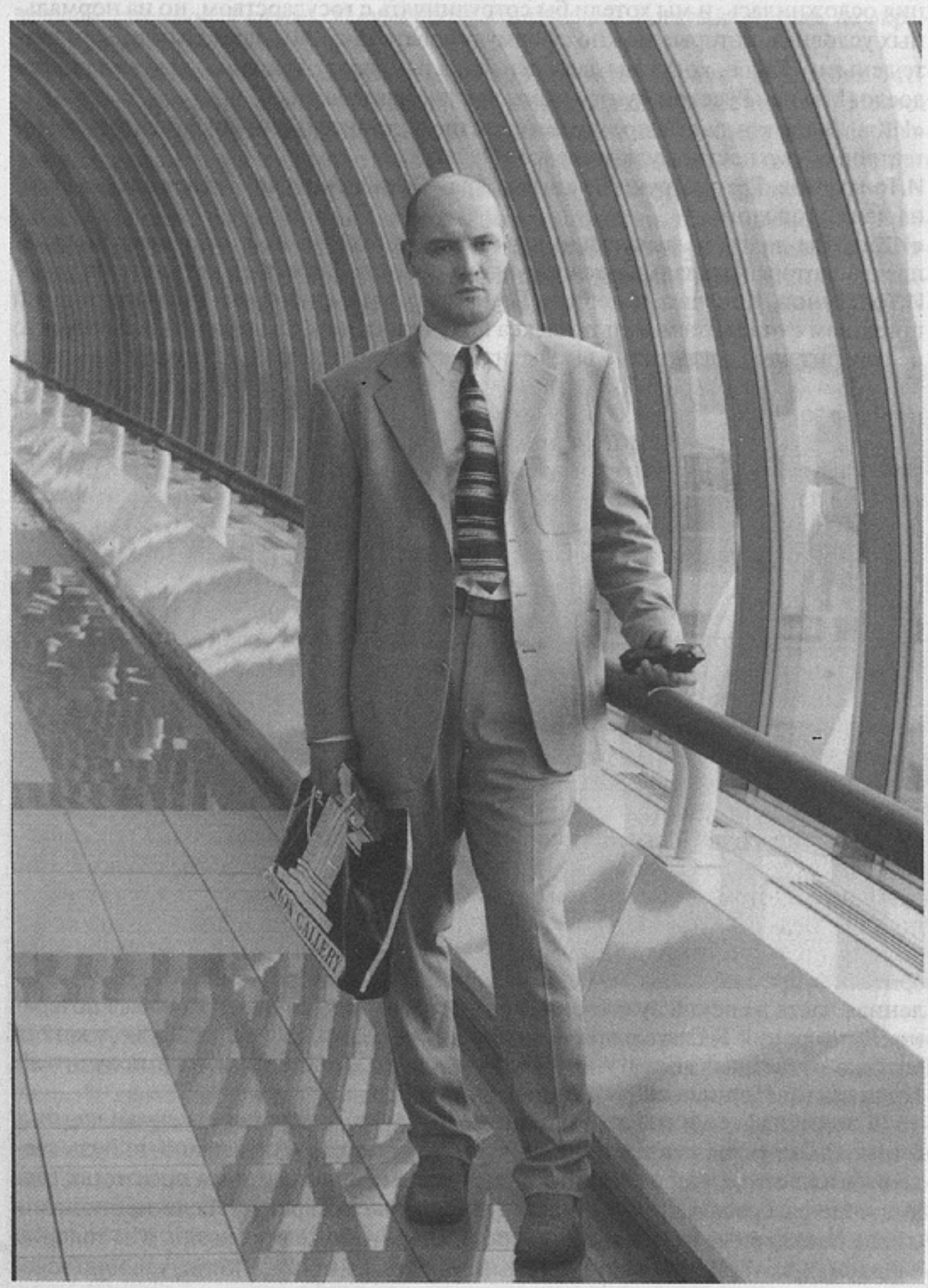
Критик приезжает на фестиваль, ему показывают коммерческое кино, и он приходит в замешательство. Это кино предназначено не для фестивального просмотра, то есть не для зала внутри, а для зала снаружи, для показа на площади. Вы бы видели, что происходило на площади перед Зимним театром во время демонстрации фильма «24 часа»! Душа радуется. Во-первых, народу тьма. Вечер, поздно, машины ездят, цыганский табор поет. А люди сидят и смотрят, никто не уходит. Во-вторых, адресность фильма «24 часа» мы определяли так: кино для мужчин, условно говоря, от пяти до пятидесяти. И мы никак не предполагали, что оно будет интересно также и женщинам. Я сам видел: сидели женщины средних лет, и по репликам, которыми они обменивались, было ясно, что они внутри этой истории, они начинают переживать, во что-то «въезжать». Если бы им не нужен был этот фильм, ушли бы давно, тем более что у многих из них дома дела и за билеты они не платили...



«Женщин обижать не рекомендуется», режиссер В.Ахадов

«ИК». Как вы определяете состав предполагаемой аудитории? Вы практикуете у себя тест-просмотры?

И.Толстунов. Дело в том, что у нас нет методологии тест-просмотров. Мы ее сейчас разрабатываем. Случайно собранный зал — не показатель. Тест-просмотр — это социологическое исследование, правильно подобранная аудитория, правильно составленные вопросы и правильно проанализированный результат. А «понравилось — не понравилось» — это дилетантизм. Мы устраивали тест-просмотр для фильма Романа Балаяна «Две луны, три солнца». Получили в целом положительный результат: 50—60 процентов высказались «за». Но какой это зритель? Среднего и старшего возраста. Эти люди посмотрят фильм в лучшем случае по телевидению (так и получилось, рейтинг телепоказа был неплохой). Но это не тот зритель, который ходит в кинотеатры и покупает картины на видео. Публике, которая является реальным потребителем, картина Балаяна неинтересна. Хорошо это или плохо, но это реальность. Наверное, нужно делать фильмы и для старшего возраста, но это благотворительная задача. У нас нет пенсионеров, доходы которых позволяют им ходить в кино. Кинотеатры ус-



«24 часа»,
режиссер А.Атанесян

траивают показы с символической ценой за билет от рубля до трех, но нам они денег не дают.

«ИК». И все-таки вам удается каким-то образом зарабатывать?

И.Толстунов. Мы зарабатываем, конечно, но фильмы не окупаем, как и все остальные компании, по моему глубокому убеждению. Мы продаем потихоньку наши картины, которых накопилось уже довольно много. От них какие-то денежки капают, и это дает возможность покрывать процентов 15—20 наших затрат. Все остальное — деньги внешние и новые, то есть деньги «Медиа-Моста», который является основным инвестором нашей продукция. В каких-то проектах используются частные инвестиции, в каких-то участвуют студии-партнеры — Киностудия Горького, например, или Ялтинская киностудия... Может быть, один или два проекта мы будем осуществлять совместно с Госкино, или как это теперь называется — департаментом кино Министерства культуры.

Должен сказать, что при производстве подавляющей части наших фильмов мы не пользовались государственной поддержкой. Точнее, пользовались всего дважды — для «Русского бунта» и отчасти для «Вора». Еще была «Мама», но в этом случае деньги у государства брали не мы, а наши партнеры. Сейчас ситуация осложнилась, и мы хотели бы сотрудничать с государством, но на нормальных условиях, которые можно сформулировать так: «Мы даем деньги, и вы даете деньги». Такое, когда мы даем деньги, а нам дают обещания, нам уже поднадоело. Мы на «Русском бунте» этого вот так нахлебались.

«ИК». Ваша компания принимает участие в строительстве современных кинотеатров, в частности, мультиплекса «Октябрь»?

И.Толстунов. Реконструкцию кинотеатра «Октябрь» осуществляет наш холдинг на паях с городом.

«ИК». Вы долго не выпускали картины, приберегая их к открытию мультиплекса, которое откладывается уже в течение года. Вы что-то потеряли на этом?

И.Толстунов. Конечно, потеряли. По не зависящим ни от нас, ни от строителей причинам с открытием мультиплекса получилось, как с задержкой рейса: никто не говорит вам, когда точно вы улетите, все время говорят: «Рейс откладывается». «Октябрь» должен был открыться в октябре прошлого года. Он, как известно, не открылся. Потом было так: октябрь, декабрь, март, потом апрель... Мы сказали: в таком случае выпускаем в прокат «Восток — Запад» и «Лунного папу» — две картины, одна из которых номинирована на «Оскар», а другая прошла уже по всей Европе. Дольше держать их бессмысленно. «Октябрь» не открылся ни в апреле, ни в сентябре, когда мы выпустили «Русский бунт». И каждый месяц будем выпускать в прокат по картине. Логики здесь не много, но так лучше.

«ИК». Сейчас часто говорят о том, что отечественное кино утратило связь с реальностью. Являетесь ли вы как продюсер сторонником реализма в кино?

И.Толстунов. Тут нужно договориться о терминах. В принципе, если понимать под реализмом «жизнь в формах самой жизни», то я считаю, что для кино это неправильно. Потому что, как мне представляется, зрителям нужна чуть-чуть сказка. Среда может быть реальной, как, например, в картине «Женщин обижать не рекомендуется». Здесь, в отличие от «24-х часов», мы не выискивали специальные интерьеры (там они тоже реальные, но специально отобранные в соответствии с общей стилистикой фильма), мы снимали все как есть: вот школа, вот дорожка, вот трамвай, вот офис — без затей. Но история сама абсолютно сказочная. Потому что если этого нет, зрители, боюсь, каких-то эмоций недополучат. Ведь в жизни мы многого лишены. В фильме «Женщин обижать не рекомендуется» герои милые и симпатичные, каких в жизни редко встретишь, но зрители будут счастливы, что у них все так славно и хорошо. К тому же определенная часть женской аудитории, поглядев картину, решит, что не все потеряно. Вот героиня В.Глаголевой — не такая уж молодая и не красавица, а какого мужика отхватила! «Если у нее получилось, то, может, и у меня получится!» Нормально? Нормально!

Говоря пафосно, мы дарим зрителю надежду. А если бы мы сняли картину о том, как простая учительница, получив наследство, стала какой-нибудь сволочью, или о том, как ее обманули (судоходными компаниями просто так ведь никто не разбрасывается), — кому это было бы интересно? Если припомнить самые популярные фильмы советского кино, это тоже все сказки. Мы говорим о фильмах, которые смотрит массовый зритель. Элитарное кино, условно гово-

ря, кино Германа и Сокурова имеет свою аудиторию, но она в десятки, в сотни раз меньше. Это данность, тут ничего не поделаешь, мы же не можем изменить мир.

«ИК». С мелодрамой более или менее ясно. А такая картина, как «24 часа»? Александр Атанесян говорил на пресс-конференции, что это вполне реальная история. В какой мере отражает она жизнь мафиозной Москвы? Или все же это фантазия?

И.Толстунов. Это, конечно, не документальное кино про бандитов. Что касается реальности истории, реально не все показанное на экране, а какие-то частности. Да, было такое, что киллер сбежал из тюрьмы; да, киллеров действительно убивают, потому что они могут вывести на заказчика. Мы все это знаем из газет, то есть знаем не изнутри. Но для того чтобы снять «Девять дней одного года», не обязательно быть физиком-атомщиком.

Думаю, в данном случае Атанесян говорил, что история реальна, потому что так бывает. Но, конечно, она придумана в смысле подачи. Да, есть бандиты, которые ездят на «Мерседесах» и живут в роскошных домах. Но они при этом бывают и еще где-то. Мы это «еще где-то» намеренно исключили. Это было сознательное стилевое решение. И судя по реакции людей, богатый антураж на экране их дополнительно привлекает.

Был когда-то замечательный фильм про бандитов «Грачи» К.Ершова. Можно даже провести какие-то параллели: банда, братья-разбойники... Но тот фильм был абсолютно реалистический. Конечно, он имеет право на существование и на зрительские симпатии, но почему бы теперь не посмотреть кино про «изящных бандитов»? Тем более что и бандиты с тех пор изменились.

«ИК». Изменились не только бандиты, но и художники. Картина «Грачи» привлекает не только материалом (хотя он тогда едва ли не впервые появился в советском кино), но авторской рефлексией этого материала. В нынешних криминальных фильмах подобного рефлексивного слоя нет.

«Русский бунт», режиссер А.Прошкин

И.Толстунов. Тут уж, как говорится, что выросло, то выросло. Безусловно, лучше, если бы получилось «Однажды в Америке», но такое случается не каждый день. И зачастую задача такая априори не ставится. Мы не намеревались всерьез исследовать социальные и нравственные аспекты криминального мира. И судить нас в этой системе координат не стоит. Задача ставилась крайне простая — снять историю, которую смотрели бы зрители. Повторяю, не критики, не кинематографисты, а зрители в массе своей. Ведь не надо забывать: картины друг друга мы смотрим с радостным ожиданием провала. И это везде так. И пресса везде такая. Другое дело, что в странах, где существует солидный кинобизнес,

пресса не может себе позволить походя растоптать фильм, который делает миллионные сборы. Критикам приходится выбирать выражения и формулировки. А там, где нет правильного кинобизнеса, нет и правильной кинопрессы, нет вообще ничего правильного.

Критиков раздражает криминал в «24-х часах» и «Затворнике». А почему их не раздражает суперсказка «Женщин обижать не рекомендуется»? Говорят: «человеческое кино». Но ведь это «человеческое кино» лишь обслуживает другие человеческие потребности, другие эмоции. Вы любите фильмы ужасов, все эти «Крики-1, 2, 3»? Я, например, не люблю. Хотя все там сделано суперпрофессионально, я не хочу это переживать. Но я при этом прекрасно понимаю, что существуют люди, которым это нравится, которым это нужно, причем в огромных количествах. Значит, по логике вещей, мы обязаны это делать. Если мы говорим о кинопромышленности, мы должны производить и триллеры, и ужастики. Другое дело, что на нашей почве все это плохо растет. Наш эксперимент с «Поклонником», на мой взгляд, не самый удачный. У нас нет, во-первых, культуры производства этого жанра, а во-вторых, культуры потребления. Фредди Крюгеры и прочие монстры живут где-то там, представить их в родных декорациях — дело довольно сложное. Мы, я думаю, не скоро вернемся к жанру хоррора, хотя он все равно нужен. А вот триллеры, детективы и прочая приключенческая радость со стрельбой — тут востребованность огромная. «Брат-2» идет так, что можно с ума сойти! А уж про него можно много чего наговорить...

«ИК». «Брат-2» пользуется успехом как картина, скорее, идеологическая, нежели криминальная. Рождается вопрос об идеологии и морали жанра. В ваших картинах никакой идеологии нет, есть условность, игра, и в каком-то смысле они более безобидны.

И.Толстунов. Тут даже сравнивать не надо. Поднять самое низменное в человеке — шовинистические чувства — и на этом играть, на мой взгляд, глубоко безнравственно. Но, понимаете, Алексей Балабанов так устроен — это его взгляд на мир, на жизнь и на людей. Если бы он не был так талантлив, на это никто не обратил бы внимания. Но он талантливейший человек, и потому люди смотрят его фильмы и бессознательно всему, что видят, радуются. Я был в «Пушкинском», где сидели две тысячи человек и восторженно реагировали на, прямо скажем, страшноватые реплики.

То, что делаем мы, — откровенная условность, жанр, существующий в кино едва ли не с момента его зарождения. Я бы не стал привносить сюда какие-то нравственные категории. Люди хотят это видеть, хотят испытывать эти эмоции. Иногда криминальный жанр достигает уровня искусства — Джон Ву например. Но все равно все понимают, что это игра. Подобные фильмы никого не провоцируют взять оружие, кроме психически ненормальных людей, которые и так бы чего-нибудь натворили. Можно всю жизнь смотреть боевики и мухи не обидеть. Можно читать одни сказки, играть на скрипке — и отправлять людей в газовые камеры, такое ведь тоже было. На все эти вопросы нет однозначных ответов. Но я считаю, что подобные фильмы нужно оценивать, во-первых, с точки зрения, грубо говоря, кассовой — привлечение зрителя и, во-вторых, с точки зрения художественной — что там нового, как это сделано, каков уровень профессии? Есть профессия, крепко скроено, сложено? Ну и хорошо. Наши картины упрекают в том, что в них нет дыхания жизни, что они без искорки. Может быть, спорить не стану, это уже вопрос восприятия...

«ИК». Вероятно, дело в том, что вы ставите режиссера в довольно жесткие рамки. Создается ощущение, что и на Киностудии Горького в пору реализации малобюджетного проекта, и у Сельянова автор располагает гораздо большей свободой действий.

И.Толстунов. Почему вы так думаете?

«ИК». Потому что все картины малобюджетного проекта абсолютно разные. Там приходил человек со своей затеей, со своим сценарием и снимал так, как умеет. А у вас все фильмы кажутся сошедшими с одного конвейера — чистая, нарядная картинка, повествование, не осложненное авторскими изысками, строгое следование канонам жанра. На всех фильмах словно некое клеймо: «НТВ-ПРОФИТ» — клеймо качества.

И.Толстунов. В данном случае вы подменяете словом «качество» слово «одинаковые». То есть там разные — здесь одинаковые. Я, честно говоря, этого не

вижу. Возьмем фильмы, представленные на «Кинотавре». Я откладываю «Восток —Запад», там мы были младшими партнерами и, в общем, не сильно влияли на процесс. Скажу, как было с остальными. Вот пришел Николай Лебедев со своим проектом «Поклонник». Мы согласились, начинается производство, пригласили оператора. Нам показывают, как это будет выглядеть. Мы говорим: хорошо, пусть будет эта стилистика. Дальше: приходит Бахтиер Худойназаров, приносит сценарий «Лунного папы». Я читаю, мне многое непонятно. Они говорят: это будет вот так — весело и жизнерадостно, ярко до безумия, да-

Катрин Денёв, Сергей Бодров-младший, Олег Меньшиков на премьере фильма «Восток — Запад»

же жирно ярко. Я говорю: интересно, давайте. Дальше: Валера Ахадов с картиной «Женщин обижать не рекомендуется». Этот проект мы ему предложили. Мы говорим: нужна простая история, совсем простая, но чтобы все было правильно. Пожалуйста, совершенно иная — по стилю, по визуальному решению картина. Дальше мы берем «Затворника» и «24 часа». В визуальном смысле они, конечно, похожи, но истории тем не менее разные. У Атанесяна история загнана в более жесткие рамки. У Егора Кончаловского она, как мне представляется, более человеческая. Но поскольку это все равно придуманный триллер, его вряд ли было возможно поместить в реальные обстоятельства. Притом что все снималось в реальных интерьерах: да, так живут некоторые очень богатые люди. И зрителям совершенно не противно на это смотреть. Они не думают, на какие деньги герой все построил. Их волнует то, что герой брата засадил в подвал и эксплуатирует, то есть какие-то сугубо человеческие вещи. Конечно, эти братья могли бы жить в Луге, в маленьком домике, где они родились. Но они живут в особняке с евроремонтом. Почему нет? Красиво же! «Русский бунт» — опять-таки совсем другая история. Я не вижу ничего похожего. Клянусь вам! Снимает режиссер, и я не могу наложить запрет на индивидуальность Худойназарова, Кончаловского, Режиса Варнье — всех, кто с нами работает. Другое дело, что мы требуем и пытаемся добиваться именно качества. Где можем — добиваемся, где не можем — совершаем ошибки, потом их анализируем и исправляем. Мы хотим, чтобы было меньше профессиональных проколов.

«ИК». Есть ли у вас какие-то общие принципы в технологии производства — от написания сценария до монтажа?

И.Толстунов. Безусловно! Происходит это приблизительно следующим образом. Мы получаем сценарий или идею. Со сценарием мы, как правило, всегда очень долго работаем. И работа эта заканчивается тем, что либо мы говорим: «Да, замечательно» — и запускаем в производство, либо: «Нет, ничего нельзя с этим сделать, мы уже давали и одному сценаристу, и дру-

гому, и пятому — ничего не получается». Есть и компромиссный вариант — «в библиотеку»; глядишь, когда будем делать по двадцать фильмов в год, этот сценарий тоже пойдет. Бывает и так, что мы отчетливо видим: здесь какая-то «дыра», нестыковка. Но ужас-то в чем? Редактор, продюсер понимают, что каких-то сцен не хватает, здесь что-то провисает, но придумать за автора мы не можем. Что делать, отказываться от производства? Если мы говорим о продукции массовой, на какие-то сценарные нестыковки можно закрыть глаза. Лучше, конечно, не закрывать, но если не придумывается... Остается надеяться, что удастся поправить что-то на съемках и в монтаже. Такое бывает, хотя и редко. Но обычно мы стараемся не запускать сценарий до того момента, пока мы сами себе не скажем: все в порядке, к литературному материалу претензий нет. Это не означает, что у нас не бывает ошибок. Но за последние несколько лет мы накопили огромный опыт. За четыре года мы выпустили четырнадцать фильмов и кое-чему научились.

Потом начинается период разработки постановочного проекта. Тут мы хотим видеть фильм нарисованным и расписанным до последнего кадра. Постановочный проект включает в себя экспликацию, режиссерский сценарий, раскадровку, музыкальную экспликацию, распределение ролей, выбор натуры, эскизы декораций, костюмов, смету, план и т.д. Этот этап продолжается долго, иногда до полугода. Мы все детально рассматриваем и решаем, устраивает это нас или нет. Иногда отправляем на доработку. Отношения с создателями строятся по принципу: вы нам предлагаете то или иное решение — мы его утверждаем или нет. Если нам кажется, что не подходит актер или актриса, мы говорим: ребята, ищите дальше. Хотя с актерами и особенно с актрисами — большая проблема.

Далее мы говорим: проект принят или не принят. Случается так, что после долгой работы мы проект закрываем. Да, мы потратили деньги, но ничего не поделаешь. Ясно, что ничего хорошего из этого не получится. Такие прецеденты были.

Если же проект принят, он запускается в съемочный период. Тут уже все в руках режиссера, и мы фактически не можем вмешаться. Мы, конечно же, отсматриваем материал, проверяем его на соответствие сценарию. Отношения приблизительно такие: если режиссер успевает, укладывается в график, он может сверх того снимать что угодно. Но только сделай то, о чем мы договорились, что написано в режиссерском сценарии и нарисовано в раскадровке. Если ты хочешь еще кучу вариантов, то их в серьезных случаях надо согласовать, и если это варианты творческие — нет вопросов. Никто не считает планы, дубли и т.д. Здесь все нормально. Обычно съемочный период очень короткий — восемь-десять недель. Поэтому изменить что-либо во время съемок довольно сложно. Бывает, мы замечаем, что дело идет совсем не туда: запускали комедию, а получается что-то мрачное. Это экстремальный случай, потому что пока сняли, обработали, перегнали на видео, проходит приблизительно неделя. И вернуть упущенное уже нельзя. Но такое случается крайне редко.

Основные проблемы начинаются в монтаже. Тут-то все открывается: что-то не получилось у режиссера, что-то не получилось у актера, что-то недоснято, не хватает каких-то планов, выявляются драматургические проколы... Они на бумаге не были заметны, а на экране — тоска тоской. И начинается большой труд — серьезный и сложный, бесконечные варианты, монтажные переделки, иногда — досъемки, но редко, потому что дорого. С монтажом всегда очень много работы. Сюжетно, конечно, ничего не меняется, но акценты смещаются иногда очень сильно. И могу с искренностью неофита заявить, что разница между черновой сборкой, двухпленочным вариантом и копией огромная: каждый раз смотришь словно другое кино. В эту работу вовлечены и режиссер, и монтажер, и редакторы, и продюсер. Иногда мы зовем людей со стороны со свежим взглядом, но обязательно доброжелательным (критикам, по моему глубокому убеждению, полработы нельзя показывать). Монтаж — это процесс, в котором все мы участвуем, я имею в виду продюсеров и редакторов, потому что в данном случае мы — зрители. Пока фильм не сделан, у режиссера ведь других зрителей нет.

«ИК». Вы ставите перед собой очень сложную задачу — сформировать новую

систему жанров в нашем кино. В советском кино она существовала, потом была разрушена. Заимствовать голливудские модели впрямую сложно, они все равно нуждаются в адаптации. На что вы опираетесь?

И.Толстунов. Меня всегда очень раздражает, когда нас упрекают в заимствованиях у Голливуда. Поверьте, мы не сидим и не размышляем: так, «24 часа» нам нужно сделать, как «Бешеных псов»... Нет, конечно! Полнейший абсурд думать, что можно перенести сюда американские жанровые модели. Единственное, что способно заставить зрителей смотреть наши триллеры и боевики, а не голливудские, на порядок лучше сделанные, с раскрученными американскими звездами, — это узнаваемость характеров, среды, персонажей. Нужно, чтобы это все было *нашим*. Я прекрасно понимаю, что мы не имеем физической возможности снимать сложные трюки несколькими камерами... Но наш зритель все нам прощает, потому что, когда *наш* дерется, это вызывает совершенно другие эмоции. Ничем другим нельзя объяснить успех таких фильмов, как «По прозвищу Зверь...» или «Американ бой» с нашими крутыми ребятами. Потому что они — наши, они такие, как мы. Немножко сложно себя ассоциировать со Сталлоне, с Димой Певцовым — легче.

Если мы придем к выводу, что зрители не смотрят такие фильмы, как «Затворник» и «24 часа», мы не будем их делать. Но если мы не попробуем, мы никогда не узнаем, нужны ли они вообще. У нас ведь были прекрасные детективные фильмы «Петровка, 38», «Огарева, 6», тот же «По прозвищу Зверь...». Социологические исследования показывают, что зритель на это кино есть. Критики обычно говорят: «Ну, своего зрителя картина найдет...» Нам нужен не просто «свой зритель», нам нужно, чтобы этих зрителей было несколько миллионов как минимум. Мы говорим о жанрах, которые потенциально могут собрать миллионы. А дальше мы проверим, пойдут зрители на наше кино или нет. Пойдут — хорошо, нет — будем работать иначе. Есть еще много того, что мы очень хотим делать. У нас в планах прекрасный детский проект, комедии, мелодрамы...

Вопрос в другом — в возможностях реализации. Беда в том, что мы вынуждены менять стратегию и тактику с каждой сменой правительства и курса доллара. Мы не в состоянии выстроить нормальную долгосрочную программу. Только начали в 98-м году говорить: давайте «варить бульон», создавать кинопроцесс, в котором будут появляться всякие вкусные вещи, как случился кризис и все пропало... Нам, правда, удалось с честью довести до конца семь довольно сложных проектов, но теперь жизнь подкидывает новые сюрпризы.

«ИК». Как повлияла на ваши планы история с В.Гусинским и холдингом «Медиа-Мост»?

И.Толстунов. Все без изменений. Никакие проекты не заморожены. Мы готовим пять фильмов к постановке, но опасаемся пока начинать съемки — это дорогостоящий процесс. А в общем, «на западном фронте без перемен», продолжаем работать.

Беседу вели Н.Сиривля, Е.Стишова

Литературная запись Н.Сиривли

Р Е П Е Р Т У А Р

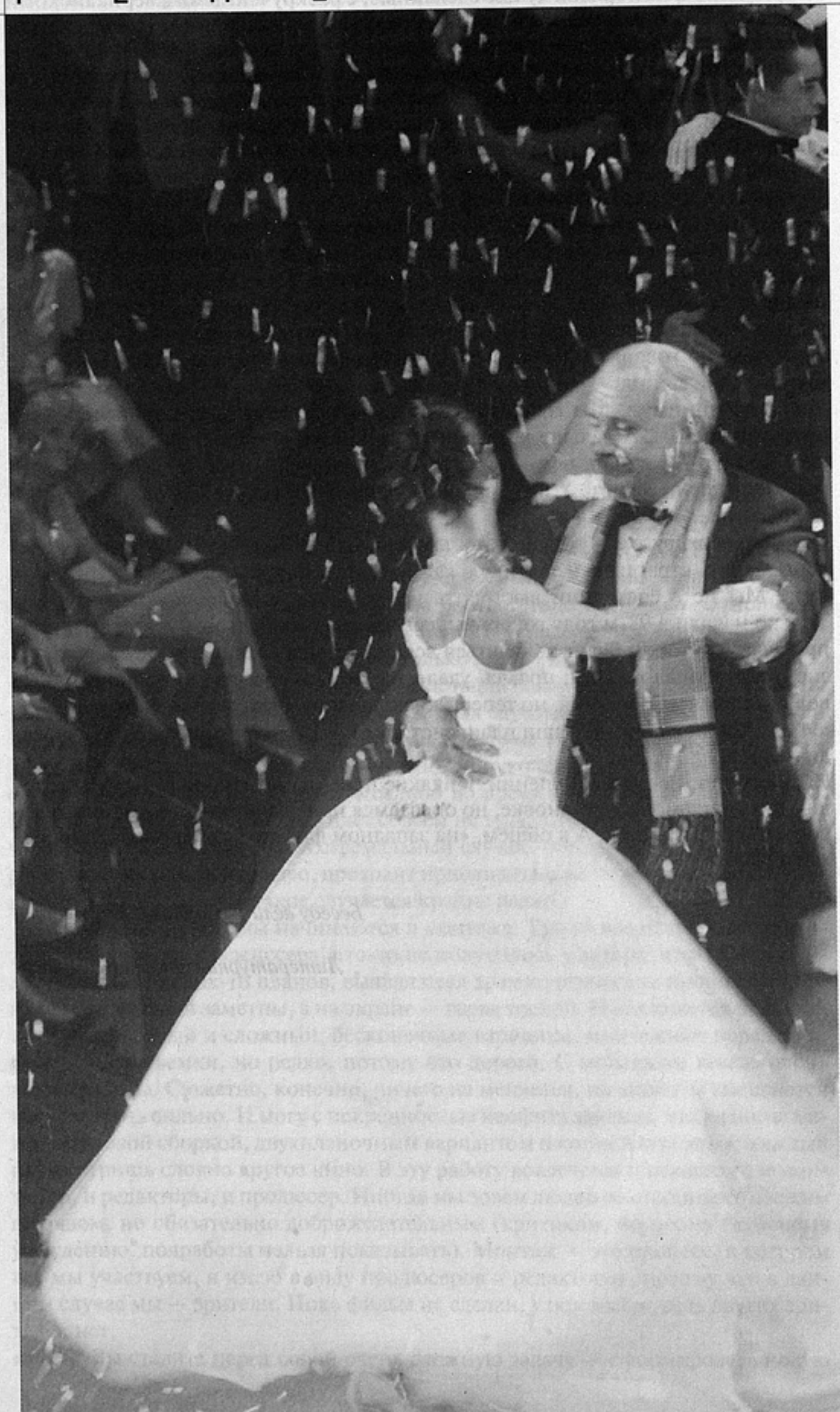


Фото Д. Азарова

М О С К В А — 2 0 0 0

Н.ЗАРХИ

Штиль

Московский международный кинофестиваль мы комментируем публикацией рецензий на несколько заметных фильмов, показанных в его программах. (Впрочем, самые заметные в этот блок не вошли, так как были привезены из Канна и, соответственно, отрецензированы в каннской подборке)[1].

Отказ от обзорной статьи легко прочитывается как намек: материала для ненатужных обобщений о тенденциях мирового кино либо для продуктивного разговора о своеобразии московской фестивальной стратегии мы действительно не обнаружили. Не было звонких открытий и вопиющих обвалов, похоронивших под собой некие глобальные замыслы, не было скандалов, срежиссированных или случайных, не было дерзновенных проб и непереносимых безобразий в составлении программ, в драматургии их совместного существования, в решениях жюри, в декларациях начальников, участников, гостей.

Вот и пришлось журналистам в который раз топтать лысый пятачок пересчетов ведомственных, вроде отношения дирекции к прессе или скудости информации. А уж совсем затосковав по интриге, самим придумывать чертей — скажем, выдавать фильм Занусси «Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем» за сочинение для геев, убиваться по поводу отсутствия необходимого Тарантино или присутствия кого-то совсем ненужного.

Мы помним, однако, что ругать, как и хвалить, надо в согласии с законами, автором (авторами) —в данном случае фестиваля над собой поставленными.

Кинофестивали сегодня все более откровенно демонстрируют отчетливость образа, определенность целей — от самых масштабных до вполне локальных. Как правило, стиль и стратегия главных смотров мирового кино без труда рифмуются (ассоциируются) с особенностями места, где они происходят.

Публицистическая нацеленность, геополитическая актуальность Берлинале, не отдельных картин, а всей его метасюжетики, органичны для города — перекрестка двух миров, для центра новой Европы более, чем для любого другого города на свете. Непревзойденный и непредсказуемый каннский шик с оттенками сенсации и канона одновременно, с интригой скандала и самоуверенной интонацией догмы, диктующей киномоду на ближайшую перспективу, — под стать репутации французской «от кутюр» и слепящей роскоши Лазурной Ривьеры. Венеция, Роттердам, Локарно, Пезаро, Лондон — эти фестивали не спутаешь, стиль каждого — подчеркнуто необщее выражение лица — сложился, вернее, был избран и отшлифован до блеска в соответствии с множеством факторов, среди которых не последнюю роль играет адрес (адреса), заказчик. Хотя сила лучших киносмотров в том, что они сами способны формировать аудиторию, расширять, воспитывать и видоизменять ее, привлекать абсолютно новую — свою — публику. Оказывая таким образом на приютивший их город мощное обратное влияние. И чем больше становится фестивалей (и меньше хорошего ки-

[1] См.: «Искусство кино», 2000, № 10. Не вошедшая в каннский рецензионный блок картина «Дьяволы на пороге», вызвавшая большой интерес и в Москве, будет проанализирована в одном из ближайших номеров.

но), тем четче прописывают организаторы характер каждого из них: борьба за выживание. Поэтому и не зависит их успех (неуспех) от годового киноурожая (недорода). Чистота системного замысла и, соответственно, законченность стиля и образа не разлетятся в пыль, если Коэны привезут худшую свою картину, Линч — прямо противоположную той, что от него ожидали, а главный фаворит не приедет вовсе и фильм не пришлет...

Однако отсутствие стиля или, скажу точнее, его стертость, размытость, нейтральность — тоже стиль. Это очевидно, как очевидно и то, что не может каждый фестиваль удивлять открытиями, провозглашать смену вех и давать пищу для критических концепций. «Явлений» и «тенденций» сегодня в кино значительно меньше, чем киновернисажей. Для строительства же фестиваля существенно не это. Бесстилье становится стилем, а отсутствие лакомой пищи — событием, если стоящими у руля то и другое осознано как сюжето- и смыслообразующий принцип, хотя бы как составляющая проекта. Вот с этим осознанием, по-моему, у нас главная беда. А от нее — все прочие.

Образец качественно совершенного стилевого спокойствия (слово «штиль» выглядело бы двусмысленно) — фестиваль в Монреале. Корректная задача — с учетом местных условий. Далеко от центров мировой киномоды, в прокате по преимуществу американские и французские фильмы. Огромный город, университеты, интеллигенция. Туристы. Конец августа — начало сентября. Хороший климат, много пожилых людей. Не ставя пионерских задач, монреальская команда решает одну скромную, но достойную: она показывает, что делается сегодня в мире. Вроде бы без тщательной установки: в конкурсе и новички с невнятицей под флером радикализма, и выдохшийся «нафталин», почетные, давно повторяющие самих себя мэтры (год назад, когда мне довелось судить конкурс в качестве члена жюри ФИПРЕССИ, это были Этторе Скола и Карлос Саура), и восточные участники — иранские, китайские, корейские ленты, ставшие непременным товаром в любом фестивальном ассортименте, и средний мейнстрим, но со звездами. Плюс короткий метр перед каждым полнометражным фильмом, тоже конкурс и тоже всеядный, беспринципный: нефигуративный видеоарт, спокойные документальные очерки, мимические скетчи, старомодная и суперавангардная анимация. Вежливое гостеприимство и сугубая предупредительность («мы рады всем») в распределении призов. Вне конкурса — все лучшее с барского стола лучших фестивалей, национальные ретроспективы, поражающие не столько качеством, сколько охватом. Полные залы, максимальный комфорт в работе прессы, на площади перед многофункциональным фестивальным центром — гигантский экран; поздним вечером здесь бесплатно крутят мировые хиты.

Нейтральный — «над схваткой» — сценарий международного кинематографического действа, сложенный по канонам бесстрастно правильного анонимного стиля, требует не менее точной и мастерской режиссуры, чем резко выраженный и легко узнаваемый неповторимый авторский стиль.

Московскому международному пуризм и авторство пока, мне кажется, явно не по чину (и не по карману). Смело заявленный и последовательно претворенный стиль требует нешуточной свободы. Больших средств, международного и внутрироссийского авторитета, щепетильности — на грани снобизма.

Но кое-что и нам по силам.

Чтобы определиться в целях, надо, видимо, понять, для кого мы фестиваль делаем. Столица, ее гости плюс скучающие в мертвый сезон москвичи, студенты, уже свободные, но еще не разъехавшиеся на каникулы, киноклубники (они еще живы), бюджетные гуманитарии, всегда любопытствующие, «чем кормили у богачей»: за два месяца до Москвы — в Канне, за четыре — в Берлине, за десять — в Венеции. Киногурманы, которым любопытен и филиппинский триллер, и социальная чернуха из Калькутты. Полиадресность оправдывает всеядность: пусть будет смущающее разнообразие небольших (по бедности), но с фантазией составленных программ — персональных, национальных, тематических, жанровых (константы на фоне меняющегося времени). Такая бестолковая пестрота фестивальной «поэтики» вполне уместна в декорациях «порта семи морей» Москвы.

Структурированность кинопоказов, и на этот раз доказавшая свое преимуще-

ство перед навалом «хорошего кино для всех» (при том, что в курортном Сочи программа, названная так много лет назад, на мой взгляд, не потеряла своей актуальности), совсем не обязательно предполагает диетическую строгость. Прекрасна была коллекция «Национальные хиты», собранная Владимиром Дмитриевым, но к ней бы в соседнем маленьком зале совсем уж запредельные залепухи крутить — латиноамериканские, наши. К Петру Шепотиннику во Дворец молодежи торопилась вся кинематографическая Москва, не попавшая на центральные киноплощадки мира — а рядом бы, для узкого круга, что-нибудь запредельно элитарное показать, с маргинальных площадок. Пусть общая картина получится не концептуальной, пусть за ней не будет угадываться мощный демиург, вроде Жиля Жакоба или Франко Мюллера. Не до жиру, мы все еще дремучи — фестивальная пресса запечатлела наше представление о контексте, как о меню в ресторане (или в Интернете), бесшабашно объявив ньюсмейкерами позавчерашних персонажей, либо вымучив фундаментальные теории на основании трех случайно увиденных подряд фильмов. (Разумеется, были и профессиональные реплики — речь о тенденции.)

Прессу, впрочем, не хочется ругать в связи с фестивалем. Дирекция и без того ежедневно указывала ей на ее ненужность, и будь на месте постылых журналистов «МК», «МН» и прочая хоть Марков с Кугелем, хоть Сьюзен Зонтаг с Паулиной Кейл, и им бы пропусков на фильм фон Триера не досталось. А между тем всякому ясно, что продуманные отношения с критикой — один из показателей качества акции и одновременно один из его гарантов.

Отсутствие открытий, «волн» и «догм» легко объяснить, отсутствие качества — ничем не сгладить.

Мутное представление об адресате и у руководителей ММКФ, и у нас, о нем пишущих, вместе с банальной нерадивостью и незнанием ремесла привели к тому, что и хорошо затеянное не было продвинуто к зрителю. У дирекции не может быть пасынков и любимцев: показ в Музее кино или в Доме кинематографистов, охраняя свою специфику, должен слыть таким же эксклюзивом, как конкурсная премьера или спецсобытие в «Пушкинском» (по примеру Канна). Либо функционировать в формате нормальных кинематографических будней (по примеру Роттердама, где о лекции Джона Джоста в микрозале про пульсирующее видеоизображение пишут и говорят столько же, сколько о программе японских шлягеров).

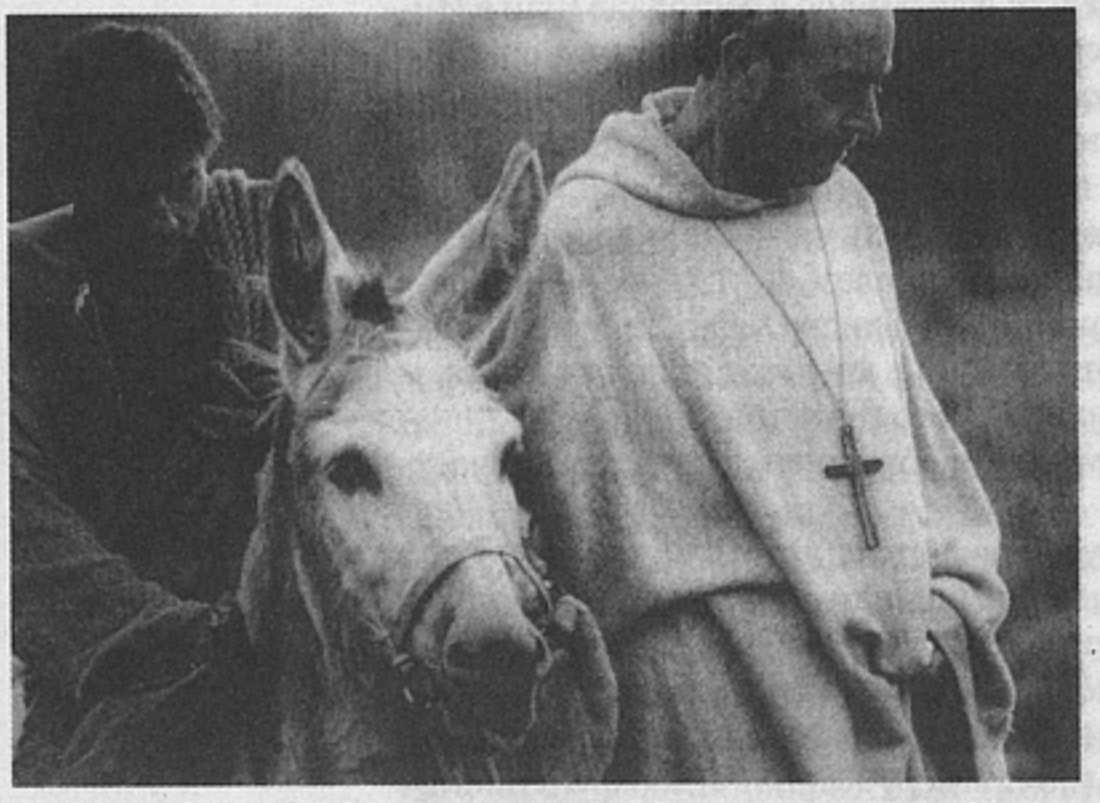
Фестивалю приходилось отбивать нападки журналистов, недовольных тем, что им показывают фильмы, которые вот-вот выйдут в прокат. Непрофессиональный упрек — мы по-советски уважаем дефицит, тамиздат, подполье. Между тем такова международная практика. Только ММКФ работает с прокатчиками и их картинами не совсем профессионально. Хотя я понимаю всю сложность, порой воистину непреодолимую, взаимодействия фестиваля с нашими владельцами иностранных лент (не всегда, кстати, виной тому злой умысел последних), все же думаю, что фестиваль не слишком старается, чтобы премьере или предпоказу купленного фильма придать в рамках ММКФ статус престижного события, которое способно оказать влияние на прокатную судьбу картины. Реклама, продажа саундтреков, хотя бы косвенное общение с создателями фильма — в записи с каннской (берлинской, венецианской) пресс-конференции, через Интернет и т.п. — да мало ли что еще может превратить пресное в вожделенное.

Все, разумеется, понимают, что кроме хороших идей и людей для достижения качества нужны хорошие деньги. Гарантии — для приличного конкурсного улова — прибыльного проката. И все-таки: объективные трудности не отменяют, а лишь усиливают необходимость осмысленного фестивального проекта. Ибо «закон не писан» не бедным, а глупым.

P.S. Готова повиниться в наивном прекраснодушии, бодром пафосе записной отличницы. Конечно, несколько наигранном — сама была фестивальным отборщиком и знаю, сколь драматически разведены в этой работе замысел и воплощение. Но, во-первых, оргкомитет и дирекция — совсем другая «ветвь власти». И от них реально многое зависит. А во-вторых, в самом этом феномене — «фестиваль» — есть что-то из пионерского детства: дяди и тети решают, что мне смотреть, и привозят это, и устраивают праздник с фейерверком. (Правда, на фейерверк — он расцвечивает либо открытие, либо закрытие Московского международного — меня могут и не пустить.)

МАРИНА ДРОЗДОВА

Стеклянность



«Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем»
(Żucie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową)
Автор сценария и режиссер **Кшиштоф Занусси**
Оператор **Эдвард Клосиньски**
Художник **Халина Добровольска**
Композитор **Войцек Килар**
В ролях: **Збигнев Запасевич, Кристина Янда, Тадеуш Брадецки**
Tor Film Production
Польша
2000

Новый фильм Кшиштофа Занусси стал испытанием для поклонников режиссера, для тех, кто помнит «Год спокойного солнца», трагически продуктивную растерянность Майи Комаровской и антикварно тусклые пейзажи восхода, умиротворяющие нервозность слабого человека, волею обстоятельств перевоплотившегося в сильного. Занусси, восточноевропейский полиглот, уже в силу этого топонимического и интеллектуального соединения в прежние времена ощущался как символ «мягкого резистанса» — и западному высокомерию, и восточному тиранству. Виделось, что именно он является тем, кто, как иллюзионист, показывающий фокус собственного исчезновения, может сновать по невидимым тропам из страны в страну, соединяя последние на манер средневекового паломника, чье физическое передвижение до последнего шага наполнено мистическим содержанием. Религиозность кинопространства Занусси мыслится в ключе этого невидимого хаотического брожения. Его фильмы ведут к выводу о том, что жизнеобразующая идея границ (в разных ее ипостасях) есть формальная дань сложившейся «земной» культуре.

«Наивное» (в смысле, осязаемое на ощупь) знание о невидимом «скелете» мира (о прутья которого задевали, как мы знаем, крылья вездесущих ангелов в те времена, когда христианская идея была явственно, физически ощутимой), следуя логике пространства Занусси, превращается для современного глаза в ауру активного смятения — оно, в свою очередь, становится знаком режиссерского стиля. В героях-протагонистах неуверенность сочетается со страстным желанием найти вектор необходимейшего в каждую следующую секунду действия (здесь можно найти аналогию с тем, как слепой на ощупь осваивает ин-

терьер), причем и то и другое — и растерянность, и настойчивость — столь осязаемы, что превращаются в некую прозрачную постройку. Дидактизм Занусси тоже этого «архитектурного» свойства — в том смысле, что в наставительности всегда просматриваются стропила, существующие в пространстве независимо от людской жизни. Если их заметить (наткнуться), на них можно опереться.

В рамках ММКФ состоялась мировая премьера фильма «Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем», и большинство, как кажется, усомнилось в оригинальности его художественного посыла. Мне, однако, хотелось бы обратить внимание на отчаяние — которое в данном случае есть синоним храбрости, — с каким воплощен в «Жизни...» стиль Занусси. «Отчаянной» я называю саму идею «кинематографизировать» незаметность, прозрачность и призрачность границ между жизнью мыслимой и материальной, между жизнью «объемной» и «плоской». Художественное содержание картины именно в этом.

«Жизнь...» оправдала ожидания аудитории в том смысле, что представила сентиментальную агонию отношений персонажа с мирозданием, которая в какой-то момент преображается в не менее сентиментальную завязку этих отношений на ином, «объемном» уровне. Переключение для автора традиционное.

Врач Томаш, мужчина зрелого возраста, циник, эгоист и старый бонвиван (врач, врач и врач), узнает о том, что у него рак в запущенной форме, с молниеносной неуклонностью ведущий организм по направлению к сомнительному для мирянина пункту назначения. Пространство сюжета явственно поделено на несколько «отсеков»: съемочная площадка, где доктор Томаш подрабатывает (идут съемки фильма о святом Бернаре); монастырь, в беседе с настоятелем которого Томаш анализирует, насколько рационально происходящее с ним; больничная палата — интерьер, в который вписано тело Томаша: тело уничтожается болезнью, и в том же темпе в нем «раскукливается» то, что называют душой. Есть также «переходные» пространства — кафе, квартира, больничный кабинет. Психологическое действие фильма переходит из одного «отсека» в другой с заданной обреченностью, и в каждом кадре расставляются знаки житейской банальности, в которую облачен «путь на выход». Эта банальность симптоматична.

Следуя своей художественной логике, Занусси пустился в более чем рискованное предприятие: он решил зафиксировать то, как конкретная человеческая жизнь превращается в канонический путь, как взвесь из «может быть» и «кто знает» — из ментального индивидуализма и бытового эгоизма — перестает означать нечто сиюминутное — «отчищается» (именно *от*) до обязательного канонического «расписания». Пока доктор Томаш сопротивляется своему диагнозу, как персонаж он объемен, когда поддается — происходит его уплощение. И далее жизнь смотрится житием — каждый следующий шаг узнаваем и задан. Соответственно, узнаваемы мизансцены, жесты, взгляды, реплики, но это очевидное следствие идеи уплощения. Однако по-настоящему зануссиевским остается эффект невидимости простенков, отделяющих «телесность» и «атмосферность»[1]. Если и можно углядеть пафос в фильме, то в том, с какой искренностью Занусси настаивает на призрачности этих границ, на том, что наш летучий эфир бытия сквозит чрез них непринужденно.

В этом смысле «Жизнь...», конечно, отсылает нас к картинам «Год спокойного солнца» и «Где бы ты ни был». И если с ними фильм перекликается, так сказать, «эфирно», то с «Императивом» — идейно. Вывод «Императива» заключался в том, что обычная земная жизнь для стремящегося к вере человека есть испытание более сильное, чем полное проникновение в требования веры; жить земную жизнь сложнее, чем верить. «Жизнь...» подходит к этому тезису уже как к директиве, пламенно доказывая это своей нейтрализующей самое себя эстетикой: приближение к вере сопровождается последовательной банализацией мирского. Этот парадокс вырастает в спонтанную богоборческую акцию, поскольку демонстрирует, сколь молниеносным может быть процесс де-

[1] Не будучи религиозным человеком, не хочу в данном случае оперировать понятиями «земной» и «небесный».

персонификации в момент соотнесения себя, собственной индивидуальности с Высшей Истиной. Тут возникает еще один отсыл в глубину сюжета, связанный с темой аскезы.

Тема аскезы входит с первых кадров, когда фильм начинается «другим» фильмом: повествованием о святом Бернаре. В прологе (действие которого относится, видимо, к середине XII века, если исходить из установленных дат жизни Бернара Клервоского) рассказывается история о конокраде, которого монах забирает у толпы, собирающейся его казнить, поскольку «он не готов к смерти», и через отрезок времени возвращает — «готовым». Пролог становится для сюжета внутренним зеркалом. Через отражения, которые оно создает, мы видим разницу между раннесредневековым человеком, ощущающим провидение физиологически, и современным формальным католиком, привыкшим воспринимать веру как часть системы социальной знаковости. Первый сговорчиво откликается на беззвучные шепоты ангелов. Второй герметичен[2].

Занусси пытается настаивать на тотальной одухотворенности современного пространства — в том, средневековом смысле слова. И именно на этом вызове строит фильм: ни герой, ни зритель не знают, в каком фрагменте какого эпизода жизнь «телесная» («неожиданная») перетекает в жизнь «духовную» («каноническую»). Стилистика фильма отчаянно балансирует между «стеклянностью», сквозь которую отчетливо виден «скелет» жизнеустройства, и банальностью как воспроизведением типовых ситуаций. Эту «стеклянность» я бы предложила не принимать за пустоту.

Герой решает вопрос открывшейся ему собственной пустоты (отсутствия среды, в которой вдруг востребованная им вера стала бы произрастать) так: он добровольно отказывается от морфина, чем отдает свое тело во власть тотальной боли — практически, аннигиляции за счет боли. То есть он напрямую отказывается от своего тела — это единственное, как подсказывает ему циничный рациональный ум, что может сейчас помочь ему соединиться с верой. Сознательно выйдя из себя, он обретает шанс войти в нее, пройти через прозрачные границы. Таким образом, в главном поступке персонажа воплощается авторская стилистика и авторская идея. Остальные поступки — теперь мы видим — столь же «стеклянны»: через «стекло» простых бытовых действий должны быть видны ясные постулаты[3].

---

[2] Не случайно Занусси делает героя врачом: таким образом он не отпускает линию прямого физиологизма в трактовке реальности и подчеркивает — да, прямолинейно (и эта прямолинейность в конечном итоге привносит в анализ фильма привкус условного наклонения) — разницу между религиозным ощущением мистицизма плоти и светской уверенностью в том, что ею (плотью) можно и следует рационально управлять. Здесь любопытно то, как органично Занусси пользуется Историей и, на первый взгляд скучно манипулируя невыразительными знаками повседневного быта эпох, создает диалог между религиозным и светским ощущениями, которые воспринимает вне календарного течения времени.

[3] Этот тезис напрямую подтверждается эпилогом. В нем студент-медик, готовый отказаться от профессии, поскольку не знает, как понимать границу между жизнью и смертью, и постоянно испытывающий своими сомнениями главного героя, должен анатомировать его тело. Присутствующие с любопытством наблюдают за борениями коллеги. Он начинает вскрытие в тот момент, когда осознает прозрачность биологической оболочки.

ОЛЕГ АРОНСОН

Дар обреченных

Мы приучены к кино, рассказывающему истории. Современного зрителя историей не удивить. Больше того, повторяемость сюжетов и жанровых коллизий стала одной из важных характеристик восприятия кино сегодня. Патрис Леконт во «Вдове с острова Сен-Пьер» решается на повествование в его чистоте, без всякой претенциозности. Другими словами, фильм режиссерски исполнен так, что мы, зрители, можем не отвлекаться ни на какие формальные приемы, а следовать за рассказом. Однако именно в этом естественном состоянии зрителя, располагающего свое восприятие в рамках сюжета и жанра, происходят основные события фильма. Именно фильма, а не истории, о которой он повествует, опираясь на документальные свидетельства из жизни обитателей отдаленного французского острова в середине прошлого века.

На острове расположен военный гарнизон. Жители острова в большинстве — семьи военных, вдовы военных и иммигранты. Мадам Ля (Жюльетт Бинош) — жена капитана, коменданта тюрьмы (Даниель Отей), куда попадает осужденный за убийство и приговоренный к смерти иммигрант (Эмир Кустурица). Эти три персонажа и являются основными действующими лицами разворачивающейся трагедии.

Остановимся на этом. Не будем пока воспроизводить перипетии отношений между этими тремя персонажами, поскольку подобрать определения для показанных в фильме отношений не так просто. Внедренность сюжетно-жанровых шаблонов в кинематографические образы настолько велика, что слова не заставляют себя ждать. Так мы произносим слова «любовь», «ревность» и тем более «любовный треугольник» не по-

«Вдова с острова Сен-Пьер»
(La veuve de Saint-Pierre)
Автор сценария **Клод Фаральдо**
Режиссер **Патрис Леконт**
Оператор **Эдуардо Серра**
Художник **Иван Моссьон**
Композитор **Паскаль Эстив**
В ролях: **Жюльетт Бинош, Даниель Отей, Эмир Кустурица, Мишель Дюшоссуа, Филипп Маньян и другие**
Epithete Films
Канада — Франция
2000

тому, что любовь есть или любовь такова, какой мы ее видим в фильме, но совсем по другой причине: любовь — это культурная схема, которой нас долго обучали литература и искусство, а сегодня она сужена до рамок определенных кинематографических жестов. Любовь стала иероглифом. Но точнее сказать так: любовь как романтическое внутреннее переживание имеет сегодня в кинематографе свою форму распознания, свою матрицу. Кино осваивает все более и более тонкие знаки любви. Ныне актерам уже не надо заламывать руки, учащенно дышать, биться в истерике, чтобы изобразить любовь (хотя многие продолжают поступать именно так). Ныне достаточно короткого монтажа встретившихся взглядов или определенного размещения двух лиц в кадре, чтобы зритель безошибочно прочел этот знак. Сформированный культурой иероглиф любви — это комбинация подобных знаков, от повествовательных до изобразительных. Мы обучены тому, как выглядят любовь, ревность, сострадание, благородство. Современный зритель знает эти знаки, считывает их моментально, а порой, когда думает, что чувствует или переживает, бессознательно воспроизводит эти культурные знаки под маской самой жизни.

«Сама жизнь» входит в фильм Леконта, как сухая справка из гарнизонного дневника. Эта справка не может себе позволить слово «любовь», поэтому она оказывается точнее зрителя, который, угадывая мелодраматический сюжет, готов заполонить этим иероглифом все образы фильма.

Фильм же движется своим чередом в ожидании двух смертей. Первая, заявленная в самом начале, — неоспоримое убийство (нарушение закона, которое никто не будет обсуждать или ставить под сомнение), совершаемое персонажем Кустурицы, смертный приговор, отсутствие на острове гильотины и палача, по прибытии которых буква закона должна быть исполнена. Вторая — заявленная до начала в самом названии, а потому присутствующая в фильме менее отчетливо, но тем не менее дающая понять, что мадам Ля и есть та самая вдова, чей муж должен погибнуть.

Движение картины к финалу предполагает ожидание этих смертей, помешать которым может лишь случай. Жанр же предполагает, что таким случаем является любовь. Однако Леконт постоянно делает тонкие противожанровые ходы. Он рассыпает перед нами знаки любви, но таким образом, что любовь в привычном романтическом смысле слова из них не собирается. Мы видим, что жена капитана и заключенный становятся друг для друга объектами постоянного внимания и притяжения. Это отношение между ними ничем не мотивировано, никак не обусловлено. Оно аффективно. Но этот аффект открытия своего «другого» имеет в искусстве определенную конвенциональную рамку — любовь... То есть «она хочет его видеть», «она хочет ему помочь», «она не может не думать о нем», «она думает о нем, даже когда целует своего мужа», следовательно, это и есть любовь. Можно сказать, что «Вдова с острова Сен-Пьер» есть последовательный анализ культурных силлогизмов такого рода. И именно недостаточность подобных логических конструкций, формирующих жанры и многие отдельные произведения, в целом составляет основу того, что есть событие этого фильма.

Однако, и это очень важно, Леконт не выступает против жанра, наоборот, он располагается в рамках кинематографического стандарта настолько точно, что эффекты несоответствия проходят словно вторым планом. Мы можем воспринять вводимые этим фильмом различия в наше кинематографическое знание о любви только в том случае, если мы принимаем все клише и штампы (а шире — знаки), по которым строится восприятие и переживание любви в кино. Иначе говоря, мы обязаны воспринимать этот фильм как фильм о любви, и это является необходимым условием понимания того, что если фильм и о любви, то о такой, для которой так не подходит это слово. Событие картины в том, что она заново формирует для нас смысл слова «любовь» — слова, которое здесь не произносится ни разу. Или можно сказать иначе: фильм возвращает нашему восприятию аффект любви в его отделенности от всякого возможного именования. И даже — от изображения, поскольку несобранные в законченный образ знаки любви выдают себя в качестве частных кинематографических штампов, обманок, на которые ловится зритель, желающий увидеть еще одну историю про любовь.

Но почему следует так настаивать именно на любви? Почему не найти другое именование для этого странного порыва мадам Ля, который выражается в радости общения с неразговорчивым чужестранцем, скупо говорящим по-французски, в прогулках с ним по холмам пустынного острова, в обучении его чтению и письму, в работе с ним в оранжерее? Почему именно этот страстный порыв дает нам право говорить о любви, а не, например, об отношениях мадам Ля с мужем, которые безмятежны и доверительны настолько, что она не скрывает от него ничего, обсуждает с ним возможность побега заключенного, побега, который грозит самому капитану смертной казнью? Также любовь, или еще одна ее форма, — это и отношение капитана к жене, без капли осуждения, без тени ревности, в принятии любого ее жеста, любого ее желания, в способности всегда встать на защиту ее от молвы и сплетен. Если перед нами и любовный треугольник, то не драматический, в котором чувства сталкиваются, противоречат, отрицают и уничтожают друг друга, но иной, в котором одно отношение поддерживает и утверждает другое. В такой ситуации, конечно, любовь меняет свой привычный смысл, тот смысл, что придан ей расхожими ценностями (семья, брак, государство, закон).

Трое поддерживают друг друга в любви, которая становится для каждого из них синонимом и даже символом существования. Трое противостоят миру готовых мнений, суждений, миру выгоды, пользы, здравого смысла. Они утверждают существование вопреки. Вопреки закону (с его справедливыми приговорами), вопреки государству (с его чиновниками, доносами, палачами и разнообразными способами принуждения), вопреки браку (с его исходным неравноправием). Вопреки любви, понимаемой и как желание обладания другим (присвоения), и даже как желание обладания желанием другого (формула Сартра). И, наконец, даже вопреки христианской любви, поскольку и она в себе несет замаскированную цель (пользу и ценность) — спасение души. Эти трое действуют вопреки собственной пользе и желанию: мадам Ля устраивает брак заключенного с одной из вдов, ее муж соглашается на побег заключенного, зная, что это грозит ему трибуналом, она помогает в побеге, зная, что теряет при этом обоих, но приговоренный отказывается от побега, обрекая себя на смерть, но не желая, чтобы из-за этого пострадал капитан, кроме того, он сам тащит прибывшую на остров гильотину, чтобы заработать деньги для своей новой семьи. Все эти жесты взаимного благородства даны в фильме крайне сдержанно, почти обыденно. Даже кажется, что для образа благородства кино еще не придумало знаков, хотя это, очевидно, не так. Но так кажется потому, что любовь как кинематографический образ собирается не привычно из знаков любви, а именно из эпизодов благородства, сделанных, в свою очередь, в обход привычных кинематографических знаков благородства. Действия, совершаемые главными персонажами, имеют своим источником силы, неведомые нам. «Любовь» и «благородство» в данном случае лишь слова, отсылающие нас к области динамически меняющегося смысла. Этот отклоняющийся смысл едва успевает схватить камера, но все слова и визуальные образы оказываются моментально неточны.

Действия персонажей тщетны. Жесты благородства только усугубляют ситуацию, приближая обе смерти. При этом они не имеют ничего общего с жертвенностью. И капитан, и заключенный, и мадам Ля обладают спокойствием, в котором нельзя усмотреть ни капли обреченности. Они называют себя фаталистами, но фатум, которому они следуют, — не предопределенность, а надежда. Бессмысленная и невероятная. Бессмысленная в мире господствующего смысла и невероятная в мире экономики возможностей. Они существуют в другом мире, они открывают это существование друг в друге, оказываясь в негласном сговоре против всех. Они не жертвы, а герои, но герои не психологической драмы (в драме всегда только персонажи), а трагедии.

Различие между трагедией и драмой в том виде, в каком оно было введено Ницше (в «Рождении трагедии из духа музыки»), предполагает, что мы не знаем, что такое греческая трагедия, поскольку разучились мыслить и чувствовать трагически. Наше восприятие, сформированное христианской культурой, сосредоточено на ценности страдания, и, как следствие, трагедия читается драматически, из нее извлекаются прежде всего ужас, страх, боль, то есть все не-

гативное, отрицающее жизнь. Между тем Ницше исследует трагическую радость. Для него трагическое — то, что связано с духом Диониса (с силами жизни), и постепенное превращение трагедии в драму, что он демонстрирует на примере Еврипида, — это возобладание аполлонического начала над дионисийским (представления над аффектом) и победа Сократа над Дионисом (мудрости над героизмом). И когда мы говорим о любви, когда мы говорим слова любви, то страсть и порыв моментально находят для себя формы представления. Мы уже знаем, как любить и как переживать, мы обучены этому, для этого аффекта создана система моральных и юридических ограничений, исключающая радость трагического, ибо трагическое никак не вписывается в социальный порядок, и, закрепив за трагическим только негативное, культура и государство охраняют себя. Герои же (в греческом смысле) — те, кто нарушает порядок, кому из смертных позволено его нарушить, то есть встать в один ряд с богами, сделать богов на какой-то миг заложниками своего жеста, очаровать их. Может быть, катарсис, который мы понимаем сегодня столь психологически, есть не что иное, как материализация этой радости богов, соприкосновение с ними, открываемое трагедией? Это не катарсис сопереживания героям как людям, но катарсис фатума, обнаружение анонимных божественных сил, играющих тобой. Любовь, принимаемая как подобная сила, беззаконна и асоциальна.

Динамика двух смертей в фильме Леконта есть следствие любви, для которой нет места в обществе. Такая любовь должна быть уничтожена, ибо она видится как угроза общественному спокойствию, она отрицает один из главных принципов, на которых базируется власть — «заботу о себе», — она выходит за рамки «я», вторгаясь в сферу отношений между «я» и «другим», тех отношений, которые узурпированы властью в виде законов (юридических, моральных, божественных). Можно сказать, что главным персонажем фильма становится (постепенно становится) не конкретный человек и не трое людей, а некое сообщество, которое они формируют в отношениях друг с другом. Бланшо называл это сообществом любовников — такой антисоциальной коммуникацией, в которой «другой» обладает абсолютной привилегией. Это сообщество, основанное не на общности целей, а на страсти, на случайном совмещении сил, которых всегда не хватает, чтобы противостоять, но которые на какой-то миг поддерживают и утверждают друг друга, такое сообщество является вызовом любому порядку, оно вносит хаос, и оно, будучи радостно трагическим, само приговаривает своих героев к смерти. В отличие от Бланшо, рассматривающего сообщество любовников прежде всего как пару (Тристан и Изольда), Леконт, вводя третьего, подспудно, возможно, сам того не желая, переносит акцент с любви как страсти на множественный ее характер (дионисийский), когда она не может быть зафиксирована (знанием или представлением) как единая, имеющая только одно направление, одного конкретного «другого».

В фильме акцент делается именно на отношениях между тремя сообщниками в любви. Так, персонажи Отея и Кустурицы настолько сдержанны в проявлении эмоций, что предстают скорее масками, скрывающими возможные попытки интерпретации их «внутренних» переживаний. Дополнительными масочными элементами являются белый конь Отея (со слабо выраженной символикой нездешнего возвышенного) и славянская внешность Кустурицы, выдающая в нем чужака (абсолютно «другого», «дальнего»). Пересечением множественных сил любви становится лицо героини Бинош, на котором позволено проявиться страстям, то есть в каком-то смысле присвоить эти страсти, сделать их собственными переживаниями, ускользнуть от трагической радости героизма и, значит, выжить. И кажется, что именно она, выжившая, лишенная сообщества, оказывается основной жертвой. Но рассуждать так — значит, заново возвращаться в жанр мелодрамы.

Такие возвраты неизбежны, именно они держат внимание зрителя, и именно возвращаясь, можно заметить те различия, где фильм открывает для нас иное. Большая удача Леконта — в том, что иное не предъявляет себя в качестве замещающей ценности, но оказывается подспудной стратегией. Так, например, само имя главной героини — мадам Ля — фактически не имя, а анонимность, артикль, говорящий лишь о том, что за этим именем скрывается женское. Этот

подспудный феминистский мотив нельзя недооценивать, поскольку образ любви, формируемый фильмом и выходящий за рамки кинематографическо-иероглифического образа, о котором мы говорили в самом начале, не имеет достаточной укорененности в нашей культуре, чрезвычайно маскулинистски ориентированной. Именно поэтому приходится привлекать ницшевское понятие трагедии, чтобы найти хоть какой-то язык для описания этого иного образа любви. Именно поэтому любовь приходится прочитывать через знаки благородства, поскольку благородство в большей степени питается трагедией. Символически мадам Ля (женское мира, воплощающее в себе силы утверждения жизни), несомненно, и есть сама любовь. И в этом смысле она не может быть жертвой и не может быть виновной. Она — та самая любовь, которая всегда начинается вне нас, исходит от «другого», захватывает «другим», заставляет отрекаться от «я» во имя «другого» без всякого высокомерия жертвенности. Любовь превращает то, что мы полагаем как жертву, в дар.

Выполненный в рамках love story, фильм Леконта несет в себе некоторую странность: мы не можем его воспринимать как историю любви, так как любовь, которая нам показана, не требует для себя повествования. Повествуется о чем-то, что опознается как любовь, только исходя из жанра, но то, что показано, явно не соответствует образцу. Но даже если нам и недостает внимания к этому отличию, оно все равно воздействует. Фильм осваивает (причем крайне аккуратно) способы предъявления иного образа любви — не чувства, испытываемого влюбленными, не того, что производится изнутри «я» (душой), но как стихии, как случайного совпадения и пересечения множества сил, из которых ни одна не стремится к господству над другими, не стремится именовать себя «настоящей любовью». Захваченность этими силами предполагает отрешение от субъективности, от своего любящего любить «я», знающего, что такое любовь. Это значит, что смысл любви всякий раз принадлежит другому и доходит до тебя только как дар, получая который, оставаясь с которым наедине, осознаешь всю его бессмысленность. Любовь предполагает другого, других, сообщество участвующих в бесконечном акте дарения, захваченности даром, когда уже не имеет значения и смысла то, что дарится. И процесс этот столь аффективен именно потому, что он предполагает смерть в самом своем начале. И легкость этой смерти не облачена в культурный траур, а отягощена им.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Маскарад с летальным исходом

В начале 90-х в захолустном американском городке была застрелена некая Тина Брэндон. Девушка двадцати одного года успешно выдавала себя за паренька по имени Брэндон Тина и даже соблазнила одну из местных прелестниц. Скрывать естество ей помогли «обратимость» имени, полоска ткани, укрощавшая бюст, пластиковый член, упрятанный в плавки, и убежденность в том, что она, в сущности, мужчина. У девушки были явные проблемы с сексуальной самоидентификацией, но не было денег на операцию по перемене пола. «Для того чтобы быть мужчиной, достаточно просто поступать по-мужски», — решила для себя Брэндон, плюнула на ухищрения хирургов, «перестала бояться и начала жить». Когда же обман неожиданно вскрылся, девственница-оборотень подверглась жестокому насилию со стороны местных мачо и в конце концов была убита одним из недавних приятелей. Такая вот из ряда вон выходящая история рассказана в фильме «Парни не плачут». Сценарист и режиссер Кимберли Пирс утверждает, что списала ее с натуры. Что все перечисленные события и в самом деле имели место быть.

Случайно ли то, что мотив самоидентификации (сексуальной, культурной, ценностной) сделался в последние годы навязчивой темой «солидного» американского кино? Среди недавних оскаровских номинантов как минимум три картины (кроме «Парней» — еще и «Красота по-американски» вкупе с «Магнолией») полнятся сценарными медитациями на сей счет. Понятно, рубеж столетий, грань эпох, смена вех — патриархальные нормы «мужского»-общества трещат по швам. Ставится под сомнение перводвигатель мужичьих амбиций — идея соревновательности, вековой культ беспредельного успеха, зов американской мечты, еще

«Парни не плачут» *(Boys Don't Cry)*
Авторы сценария **Кимберли Пирс, Энди Байнен**
Режиссер **Кимберли Пирс**
Оператор **Джим Дено**
Композитор **Натан Ларсен**
В ролях: **Хилари Свонк, Хлое Севиньи, Петер Сарсгор, Брендан Секстон III, Элисон Фолленд, Алисия Горансон**
Killer Films, Hart Sharp Entertainment
США
1999

недавно казавшийся вечным. Исподволь утверждается новый культ — культ личностного выбора, самостийного прайвеси, право быть таким, каков ты есть, каковым ты себя ощущаешь — хоть лузером, хоть пидором, хоть шутом, хоть олухом-раздолбаем. Энтропийные потенции личностного размежевания, однако, укрощаются посредством новых установлений — разнарядкой политкорректности. Уже исчислены новые ранги. Леди, которая любит женщин, — вам, извините, налево, парень, предпочитающий мужиков, — направо, шагом марш! Только индивид, примкнувший к одной из этих категорий, становится «видим», обретает социальное лицо, получает иммунитет от порицания своих чудачеств. Именно разграничительные требования политкорректности маркируют в современном американском кино изображение бисексуальных персонажей — существо, которое относится одновременно к нескольким разрядам, воспринимается нынче, как хтоническая тварь, вроде химеры, грифона или кентавра.

Тина Брэндон, однако, в лесбиянки не пошла, членству в «гильдии» она предпочла свой частный маскарад с летальным исходом. Объяснение бытовое — на задворках Америки, где еще не изжита мракобесная гомофобия, ей попросту не к кому было примыкать. Но вероятней другая версия событий — выбор девушки стал выражением значимого конфликта, нестыковки между велениями эроса и императивами культуры (включая жесткие уставы замкнутых субкультур), между личными предпочтениями и унифицирующими стереотипами сексуальных амплуа. Тина Брэндон добровольно решилась на беззащитную самобытность, она взвалила на свои хрупкие плечи куда больше, чем смогла унести. Тем самым уподобив себя почтенным героям античных трагедий. Но поступок ее, с точки зрения ортодоксальной политкорректности, нерасчетлив и нелеп: то ли инфантильный бунт, то ли анархическое диссидентство.

К сожалению, «проблемами самоидентификации» маялась не только экранная героиня, предостаточно их и у самой картины. Фильм дебютантки Кимберли Пирс противоречив, ибо кинематографическая реальность выстроена на тематическом, стилистическом, идейном перекрестье. Теме самоопределения вторит здесь побочный мотив — демонстрация дури затхлой глубинки, безвоздушность которой калечит разум и чувства тамошних обывателей. Американское захолустье теряет в картине внятные географические очертания, оно представлено как род ментальной западни, откуда, кажется, и вырваться-то невозможно. Что не новость для независимого кино, настойчиво сводящего счеты с почвеннической мифологией традиционного Голливуда (таким, помнится, захолустье выглядело и в псевдодокументальном «Гуммо» Кортни Хармони).

Стиль фильма представляет собой странноватый гибрид репортажности и психоделики: натуралистические сцены, имитирующие документ, соседствуют тут с «глючными» пейзажами в духе «Твин Пикс», с минимализмом гитарных переборов во вкусе «Мертвеца». Автор намеренно уходит от демонстрации своих стилистических предпочтений, от необходимости однозначного выбора между реконструктивным жизнеподобием и самоценной метафорой. Пирс блюдет показную отстраненность, передоверяя ведущим актрисам — Хилари Свонк (Тина Брэндон) и Хлое Севиньи (ее избранница) — надобность разъяснять зрителю суть характеров героинь, подоплеку странных девичьих судеб. Хилари Свонк пытается говорить баском, имитировать небрежные пацанские интонации. Впрочем, на полноценного мужика она похожа не более чем, скажем, Дастин Хофман на стопроцентного душевнобольного, так ведь для получения «Оскара» абсолютная мимикрия и не нужна — американские киноакадемики ценят зазор между актером и ролью, позволяющий лицедею козырнуть уровнем своего профмастерства. Свонк отнюдь не мужеподобна — скорей, она напоминает утонченного отрока из шекспировских «комедий с переодеванием». Убедительней всего сыграны ею «переходные» сцены, следующие за разоблачением «полового подлога», когда показная маскулинность сползает, будто маскарадный костюм, обнажая внезапно уязвимую беззащитность женского естества Тины. Весьма непростую задачу решает и Хлое Севиньи, девушка с простоватым лицом типичной провинциалки. Она почти безупречна в изображении различных градаций влюбленности — от поверхностного флирта с заезжим красавчиком до любви-растворенности в объекте вожделения, когда ни статус, ни пол любимого человека уже не имеют определяющего значения. Существенно, что

кульминацией близости двух дев (начинавшейся как «гетеросексуальный роман»), финальной точкой самоидентификации обеих становится лесбийский любовный акт — окончательное принятие своей женской самости.

Траекторию сюжета вообще можно описать, как дрейф от «мужского» — через неопределенно «общечеловеческое» — к сокровенному «женственному», которое понимается автором-дамой как средоточие лучших качеств, присущих людскому роду, виду homo sapiens. Феминистский шовинизм проявляет себя исподволь — в неприязненной трактовке мужских персонажей, особей истеричных, инфантильных, склонных к бессмысленному насилию. В подлом, эгоцентричном, прогнившем до основ «мужском мире» — по мнению Кимберли Пирс — только девушка-оборотень может быть по-настоящему рыцарственна и благородна. Только особа слабого пола способна хранить и «претворять в жизнь» чистые идеалы мужественности, погребенные навек в дамских романах и романтических легендах.

ИРИНА КУЛИК

Апокалипсис — возможно, еще не сегодня

«Книга жизни» ***(Book of Life)***
Автор сценария и режиссер **Хэл Хартли**
Оператор **Джим Дено**
Композиторы **Пи Джей Харви, Пи Камлейд, Дэвид Берн, Бен Уотт, Йо Ла Тенго**
В ролях: **Мартин Донован, Пи Джей Харви, Томас Джей Райан, Дейв Саймондс, Михо Никайдо**
La Sept Arte, Haut et court, True Fiction Pictures
США — Франция
1998

Конец тысячелетия спровоцировал множество «эсхатологических» фильмов, в основном коммерческих, черпающих из масскультурной мифологии общих мест, невольных ересей и искусственных суеверий, которые так или иначе представляют конец света как грандиозный, хотя жуткий и смертельный, спектакль. Все эти фильмы отсылают к популярному высказыванию: конец света — зрелище столь же грандиозное, как и мифическое сотворение мира, и мы, которым доведется при нем присутствовать, должны быть счастливы, что оказались в числе избранных, приглашенных на этот гала-спектакль. Апокалипсис становится сюжетом масштабных фильмов-катастроф («Конец света» со Шварценеггером) и картин, запускающих машинерию помпезного экстатического галлюциноза («Стигматы»). Даже творящие псевдоапокалипсис маньяки («Семь» и «Воскрешение») действуют наподобие художников, создающих аллегорические некроинсталляции. А «Догма», предлагающая пародию как противоядие от эсхатологической паранойи, оснащает комическое шоу едва ли не в духе Монти Пайтонов — арсеналом откровенно гинь-

ольных спецэффектов, контрастирующих с намеренной обытовленностью сюжета.

Фильм Хэла Хартли «Книга жизни», снятый все на тот же апокалиптический сюжет, в пересказе чем-то неуловимо напоминает «Догму» Кевина Смита. В канун наступления пресловутого года с тремя нулями на землю приходят дьявол, Христос и Мария Магдалина, дабы найти «книгу жизни» и снять пресловутые семь печатей. «Книга жизни» оказывается самым заурядным ноутбуком. На экране возникает вопрос: «Снять шестую печать?» и традиционное меню «O.K.» — «Cancel».

Персонажей, в которых мы не сразу угадываем Христа и дьявола, как и почти все остальные полуэпизодические роли, играют актеры, чьи лица нам знакомы по другим фильмам Хартли. Лишь в роли Магдалины — «приглашенная звезда», замечательная рок-певица Пи Джей Харви, появляющаяся словно для симметрии с Аланис Моррисет в «Догме».

Этот привычный кастинг подчеркивает заведомую «неэкстраординарность» событий и действующих лиц. Мы все в том же знакомом по прочим фильмам Хартли мире бунтарей-неудачников и мечтательных шарлатанов, мире скурпулезно подробном и оттого еще более зыбком, чья «невероятная правда» — всегда лишь перевертыш «правдивой лжи». Только гиперреалистические обманки провинциальных американских городков сменяет стерильность аэропортов, гостиничных холлов и номеров да зимняя слякоть пасмурных нью-йоркских улиц.

Христос — Мартин Донован, замотанный и плохо выбритый из-за постоянной спешки чиновник в помятом деловом костюме, — постоянно пытается дозвониться в какую-то высшую инстанцию небесной канцелярии, но там то занято, то никто не подходит, то вообще включен автоответчик. Ему остается только жаловаться Магдалине на тяжелые отношения со слишком строгим отцом да пропивать командировочные в гостиничном баре. Магдалина, видимо, выполняющая при нем функцию личного психоаналитика, как-то уж слишком напряженно собранна и деловита, в ней есть что-то от человека, энергично начавшего новую правильную жизнь после длительной реабилитации. Дьявол (Томас Джей Райан), в почти таком-же, как у Христа, потрепанном черном костюме, видимо, уже давно освобожден от служебных обязанностей и присутственных дней. Он может себе позволить некоторую вольность облика — длинные волосы и красную шелковую рубашку с распродажи в каком-нибудь итальянском бутике. И с той же машинальной и маниакальной настойчивостью, с которой Христос закрывается в телефонных будках в попытках дозвониться невидимому абоненту, дьявол уединяется в странных служебных помещениях с микрофонами, в которые он наговаривает с рутинной интонацией искусителя какой-то текст. Его обращения пронизывают фильм, словно радиобормотание Тома Уэйтса в «Таинственном поезде» Джармуша. И, как ночной ди-джей, дьявол говорит уже по инерции, не уверенный, что хоть кто-то его еще слушает.

Словно ставя очередной эксперимент над человеком, но забыв, *что* именно сей эксперимент должен был бы доказать, дьявол подсказывает выигрышный номер лотерейного билета завсегдатаю гостиничного кафе, бой-френду барменши-китаянки. Выиграв кучу денег, девушка идет раздавать горячие супчики бездомным на зимних улицах и, добрая самаритянка, заботливо угощает мерзнущего у уличного автомата Христа. В обмен на душу этой праведной язычницы, а отчасти и для того, чтобы насолить Богу, не столько отцу, сколько нелюбимому и недоступному боссу, Христос соглашается уступить дьяволу пресловутую «книгу жизни». Дьявол у Хартли — не столько извечный антагонист и противник Христа, сколько его старший брат — сбежавший из дому бунтарь в романтическом ореоле родительского неприятия, с которым запрещают дружить и чью дружбу так хочется снискать зажатому «хорошему мальчику». Их решающая встреча происходит в кафе с русскими надписями — можно различить написанную шрифтом 20-х вывеску «кипяток» и что-то еще, не менее бессмысленное и декоративное. Возможно, эта экзотическая кириллица возникает не столько для того, чтобы подчеркнуть маргинальность персонажей колоритом гетто и эмиграции, но и в качестве иронической отсылки к всевозможной «достоевщине». Но когда дьяволу удается заполучить «священный» ноутбук, он ни-

чего не может поделать, так как сомнительной сборки изделие не хочет открываться. На вопрос мастера в уличной мастерской по ремонту компьютеров: «Где же эта штука сделана?» — дьявол устало огрызнется: «Не знаю, надо думать, в Египте».

Апокалипсис отменяется — потому ли, что нашелся праведник в этом Содоме и Гоморре, или же просто по случайности, недосмотру и всеобщей усталости. В конце фильма, хмельные и изможденные, в накупленных на тот же выигрыш карнавальных разноцветных шубах, все герои — Христос, дьявол, Магдалина, барменша и ее приятель — пьют шампанское в гостиничном номере, празднуя наступление 2000 года, и как-то ненароком радуются тому, что человечество просуществует, возможно, еще лет сто. Финальная сентенция о том, что интересно увидеть, как оно все через сто лет будет, озвучена голосом все того же дьявола под мерный прибой бьющихся о городскую набережную блеклых океанских волн.

Фильм Хартли, идущий всего лишь час, сделан для телевидения и снят на видео. Именно нарочито «плохого качества» видеофактура сообщает ему удивительную, странную и тревожную красоту. Цвета искажены, изображение деформировано и почти засвечено, ракурсы как бы случайны, и кажется, что камера постоянно заваливается набок. Образы словно бы увидены сквозь полудрему, сквозь веки, слипающиеся от смертельного желания спать или опьянения, камера, того и гляди, вывалится из рук падающего от усталости или охваченного приступом нарколепсии оператора. Мутное цветное мерцание пленки как будто всплывает из той красноватой тьмы, в которую мы погружаемся, стоит нам закрыть глаза, когда еле-еле пробивающийся в нашу дремоту внешний свет окрашивается цветом нашей собственной крови, пульсирующей в исчертивших веки сосудах. Это видение удивительно точно передает ощущение изношенности, истончения, изможденности стоящего на грани исчезновения мира. Возможно, мир вообще уже «кончился», и то, что мы видим, — лишь его последний беглый отпечаток на нашей ретине.

Видео Хартли использует в этом фильме для придания кинотексту смысла, прямо противоположного тому, какого добивается Ларс фон Триер в своих «Идиотах». Фон Триер выбирает видео как простейший механизм фиксации реальности, заведомо недоступный для манипуляторских вторжений postproduction. Видеосъемка для него оказывается гарантом документальности и в этом смысле — объективности повествования. Для Хартли видео — способ передать предельную и почти разрушительную субъективность ви́дения. «Книга жизни» создавалась в рамках проекта «2000-й глазами...». По отношению к фильму Хартли это самое «глазами...» звучит удивительно буквально, так как вся «Книга жизни» — возвращение некогда объективированной картины мира к субъективной физиологии глаза. Этот «видеоглаз» запечатлевает картину предельно индивидуальную, «симптоматическую», он видит мир таким, каким он видится в данную секунду одному человеку, но каким он не является ни для кого больше. Так вещи нельзя увидеть дважды. Видеокамера у Хартли — противоположность зеркалу. Киноизображение не удваивает, отражая, стабильный облик вещей, но сводит объективную картину к сиюминутному и ни с кем не разделяемому, фатально единичному ви́дению. Фантастичность этого мира — не «зазеркалье», а «беззеркалье».

Сама фактура видеоизображения в «Книге жизни» напоминает фрагменты сновидений из «До самого края света» Вима Вендерса. У Вендерса фантастический электронный прибор позволяет людям запечатлеть их сновидения, и, получив доступ к этим оническим образам своих индивидуальных миров, в которые они вперяются «широко закрытыми глазами», его герои отказываются смотреть на мир объективный, видимый глазами открытыми. У Хартли некогда объективная реальность трансформируется в поток таких же эфемерных и аутичных сновидческих образов. У Вендерса в «Небе над Берлином» божественное, ангельское, надмирно объективное зрение передавалось черно-белыми съемками, чья кинематографическая природа очевидна. У Хартли обитатели небесных сфер обретают чересчур человеческое, слишком субъективное, смутное и искажающее видеозрение. Апокалипсис может наступить, потому что нет больше «божественного ока», способного видеть мир объективно и

обобщающе, видеть его таким, каким он для всех является, но каким никто из смертных его не видит.

Для Вендерса видео враждебно, оно — коррозия изображения отчасти и потому, что его природа сугубо технотронна. Для Хартли видео — предельно человечно, почти физиологично и в силу этого губительно субъективно. Видео — противоположность телефонам, микрофонам, пресловутому компьютеру — технике, посредством которой герои пытаются «установить связь» с высшими, «объективными» силами, докричаться до бога или до человечества, выйти из заточения убаюкивающего соллипсизма.

У Борхеса есть строчки о ночном городе, чье существование поддерживается лишь благодаря нескольким неспящим. Как только последний из них заснет, город исчезнет, ибо больше не будет частью чьей-либо реальности, ибо больше некому будет его видеть. У Хартли Апокалипсис — не грандиозное шоу, на которое надо заранее резервировать места, но угасание зрения, помутнение образа мира перед слипающимися глазами человека, засыпающего от неодолимой усталости. И нужно, чтобы нашлась добрая самаритянка, которая разбудит нас, принеся в нужный момент чашку горячего крепкого кофе.

Мир будет существовать, пока он еще будет различим, пока у нас хватит сил вглядываться в него, пока наши веки не сомкнутся от сладкой дремы, пока камера не вывалится из рук заснувшего оператора.

Призы XXII Московского международного кинофестиваля

ГЛАВНЫЙ ПРИЗ ЖЮРИ «ЗОЛОТОЙ ГЕОРГИЙ» за лучший фильм
«Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем» (Польша), режиссер *Кшиштоф Занусси*

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРИЗ ЖЮРИ «ЗОЛОТОЙ ГЕОРГИЙ» за лучший актерский коллектив
Зинаида Шарко, Николай Волков, Лев Дуров — фильм **«Луной был полон сад»** (Россия), режиссер *Виталий Мельников*

«СЕРЕБРЯНЫЙ ГЕОРГИЙ» за лучшую режиссерскую работу
«Взлет» (Франция), режиссер *Стив Суисса*

«СЕРЕБРЯНЫЙ ГЕОРГИЙ» за лучшее исполнение мужской роли
Клеман Сибони — фильм **«Взлет»** (Франция), режиссер *Стив Суисса*

«СЕРЕБРЯНЫЙ ГЕОРГИЙ» за лучшее исполнение женской роли
Мария Зимон — фильм **«Яростные поцелуи»** (Швейцария), режиссер *Юдит Кеннель*

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРИЗ «СЕРЕБРЯНЫЙ ГЕОРГИЙ» за вклад в киноискусство
Глеб Панфилов

ПРИЗ ЗРИТЕЛЬСКИХ СИМПАТИЙ
«Луной был полон сад» (Россия), режиссер *Виталий Мельников*

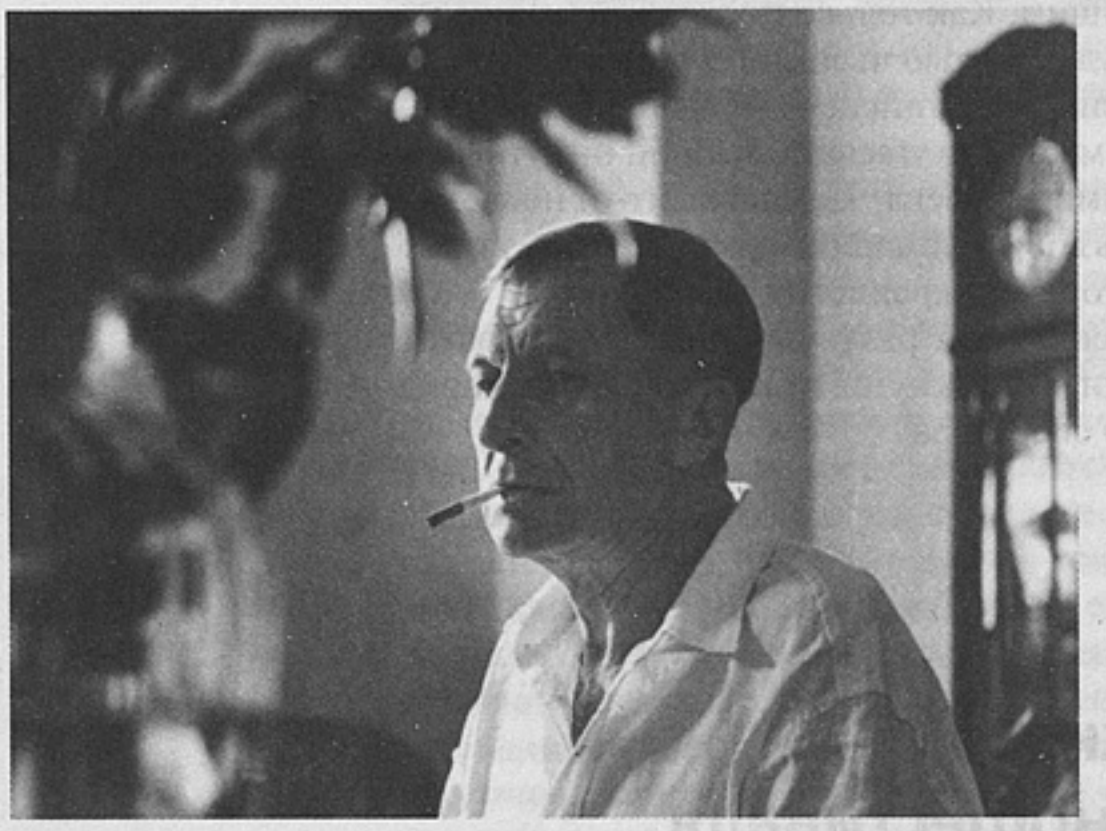
ПРИЗ ЖЮРИ ФИПРЕССИ
«Лунное затмение» (Китай), режиссер *Вань Цюаньань*

ПРИЗ РОССИЙСКОЙ КИНОКРИТИКИ
«Вдова с острова Сен-Пьер» (Франция), режиссер *Патрис Леконт*

ПРИЗ МОЛОДЕЖНОГО ФОРУМА
«Кубок» (Бутан), режиссер *Кьентсе Норбу*

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Взрывоопасное сближение мании и дневника



Тенденция списывать успех и фестивальный приз какой-либо картины на счет выгодного для нее убожества контекста очень прилипчива. Однако, не считая «Дневник его жены» шедевром, все-таки склоняюсь к мысли, что для нашего кино в его сегодняшнем состоянии эта картина во многом исключительная и примечательная. Хотя бы тем, что она, слава Богу, не похожа на фильмы, заискивающе и продажно вымаливающие хоть какой-то интерес у привыкшего к жанровой жвачке зрителя. Наоборот, «Дневник» уверенно и без поддавков навязывает зрителю свои культурные интересы, свои знания, свое представление о жанре мелодрамы, свой дизайн, свои актерские открытия.

В предыдущей попытке та же творческая компания (сценаристка, режиссер, художник, композитор, актеры плюс идеологическая «группа поддержки» друзей-критиков, сыгравших роли-камео) отменно и показательно заблудилась в трех соснах, пытаясь сделать откровенно «культовое кино». «Мания Жизели» провалилась в какую-то прореху между амбициозным замыслом и невнятным до возмутительности результатом.

Но урок явно пошел впрок: новый, кстати, не менее амбициозный замысел воплощен неторопливо, осторожно, едва ли не боязливо — с явной оглядкой на столь дружно проявленное в прошлый раз коллективное осуждение. Сложная и мучительная любовная коллизия в жизни отчаянно не желающего стареть Ивана Алексеевича Бунина инсценирована тонко и с учетом права личности на privacy — прозрачные псевдонимы и некоторые смещения реальных событий во времени и пространстве превращают факты, лежащие в основе сценария, в вымышленный текст, к которому придираться не хочется. Получилось просто культурное кино, что не так уж и просто.

«Дневник его жены»
Автор сценария **Д. Смирнова**
Режиссер **А.Учитель**
Оператор **Ю.Клименко**
Художники **В.Зелинская, Н.Самонов**
Композитор **Л.Десятников**
Звукооператор **Л.Лернер**
В ролях: **А.Смирнов, Г.Тюнина, О.Будина, Е.Миронов, Е.Морозова, С.Виноградов, Т.Москвина и другие**
«РОК», «Ленфильм», «Ам-Студио»
Россия — Болгария
2000

Забавно, что деликатность авторов фильма не стала примером для рецензентов. Нам шутка строить и жить помогает — сразу два, ни в чем не схожих меж собой журналиста, посмотрев на вечернем просмотре «Кинотавра» картину «Дневник его жены», наутро отослали в свои газеты рецензии под одинаковыми названиями — «Дунин Бунин». Уже и не помню, о чем были сами заметки, но ехидства там хватало. Правда, на фоне случайно совпавших заголовков оно несколько померкло. Осталось только действительно удачное — и очевидно язвительное — bon mot.

Но язвить-то собственно нечего. Дуня Смирнова сама простодушно рассказала историю про то, как в Париже на съемках «Мании Жизели» возникла у нее идея сделать следующий фильм о последней любви Бунина, которым страстно увлечен всю жизнь ее отец Андрей Смирнов. И так же простодушно повторила свои тогдашние слова, обращенные к режиссеру Алексею Учителю: «А папаша нам Бунина и сыграет!»

В этом честном, обаятельном простодушии замысла, на мой взгляд, и кроется очевидная общая удача его воплощения.

Как вы сами понимаете, упоминать о «соре» и «цветах», не ведающих стыда, нормальному человеку неловко. Однако к обсуждаемой картине эта коллизия имеет непосредственное отношение. Сегодня любой сценарист «с понятиями» и опытом (а у Дуни Смирновой уже накоплен изрядный опыт работы с портретами-биографиями), замышляющий байопик, не пойдет по расчищенному и проторенному пути всяких энциклопедий-хрестоматий. Нет, он будет искать сор, скопившийся на окольных тропках биографии великого человека. И, конечно же, найдет его, даже в избытке. Тут главное — не залезать в потемки чужой души слишком глубоко. А просто вытянуть некую чувственную геометрию, освященную известным именем, довообразить на этой клумбе всякие привлекательные для публики «цветочки зла» и рядом для композиции менее броские, но почтенные «цветочки добра». Что и сделала тактично, но не без доли пряностей Дуня Смирнова.

Проблемой, на мой взгляд, оказалось только то, что именно папаша сыграл именно Бунина.

Конечно, для того, кто не подготовился к просмотру, эта проблема невелика и обернется счастьем неподлинного знания. То есть простодушные зрители так и останутся уверены, что Нобелевский лауреат, чьи книги они наверняка не читали, на старости лет устроил своей молодой жене Вере (Г.Тюнина), робеющей от явной влюбленности в нее некоего истеричного приживала при муже Гурова (Е.Миронов), веселенькую жизнь на Лазурном Берегу, поселив рядом свою любовницу Галину Плотникову (О.Будина), девицу неопределенных занятий и достоинств, якобы поэтессу, которая вдобавок неожиданно сменила сексуальную ориентацию и навязала почтенному семейству уже свою любовницу Маргу Ковтун (Е.Морозова), девицу таких же неопределенных занятий, но явно очень яркую личность, якобы певицу.

Нобелевский лауреат таких зрителей удивит и порадует своей не по возрасту неуемной сексуальной энергией, вздорностью, занудством, обидчивостью, потаенной сентиментальностью и чисто стариковской неловкостью в обхождении с молодой возлюбленной. Короче говоря, тем, что будет выглядеть и вести себя, как любой другой Иван Алексеевич — не-Бунин. А это и есть та самая неизбежная перверсия хрестоматийного величия в бытовую пошлость.

Ничего дурного в этом, вообще-то, нет. Пространство киноэкрана в определенном смысле всегда опошлит, уплощит и даже сплющит «жизнь замечательного человека». И, само собой, если выбирать между пошлостью каких-нибудь «Академика Ивана Павлова» или «Мусоргского» эпохи борьбы с космополитизмом и пошлостью какого-нибудь «Амадея» эпохи победившего космополитизма, то уж лучше вечно пьяный в дым, стучащий, не глядя, по клавишам и скалящий зубы уродец Моцарт, чем благообразный Мусоргский, с трезвой важностью секретаря Союза композиторов обсуждающий с генсеком Стасовым задачи «Могучей кучки».

Любопытнейшая проблема этой интересной для анализа картины, повторяю, не в том, что великий русский писатель на потребу публики вляпался в пикантный любовный многоугольник (это, напротив, мастерский, здорово приду-

манный замысел для жанрового фильма). А проблема — причем почти неразрешимая — в том, что папаша-то играл именно Бунина, на которого удивительно похож внешне (и, кажется, уж слишком педалирует общие с любимым писателем черты), которого хорошо изучил (когда Андрей Сергеевич рассказывает об Иване Алексеевиче — заслушаешься) и примерил к себе слишком близко (стиль картин режиссера Смирнова такой же суховато-чувственный, точно просчитанный с хронометром и разыгранный как по нотам под метроном).

Внутри картины появляется скрытый, потаенный сюжет, намекающий на подобные же отношения Бунина с Толстым. Известно, что Бунин, тщательно исследуя творчество и жизнь Толстого, маниакально отмечал свое внутреннее сходство с ним — в характере, в привычках, в манере выражать свое мнение, в некоей детской застенчивости при общем понимании собственного величия, в холодности и одновременной близости отношений со стареющей женой, etc. Известно же, что Станиславский, пораженный его артистизмом, предлагал Бунину войти в труппу Художественного театра и даже сыграть Гамлета. Так вот, феноменальность того, что произошло в «Дневнике», состоит в том, что Смирнов, играющий Бунина, возможно, конгениален не Бунину как таковому, а Бунину, воображающему себя Толстым. Но это самая отдаленная версия для анализа полууспеха и полупровала главной, ударной роли.

Актер Андрей Смирнов, как известно, может — и очень хорошо — сыграть роль не главную, пунктирную, ловко сидящую на нем за счет эффектных деталей, примочек и придумок — как эксцентриада подпольного миллионера Корейко в «Мечтах идиота» или похожего на ходячую рекламу хороших сигар и фатоватых манер мистера Брауна в той же «Мании Жизели». Но в «Дневнике его жены» ему выпала роль главная — роль его. Осмелюсь осторожно предположить, что даже роль alter ego его самого.

Милейшая Джулия Ламберт из романа Моэма «Театр» не напрасно предостерегала от таких соблазнительных, но опасных сближений. Как может умный человек сыграть самого себя? Только напропалую комикуя, впадая в фальшивую истерику и безбожно позируя. Потому что умному человеку он сам вряд ли может привидеться венцом творения и сборником всяческих совершенств. Найденный в «Дневнике» выход — подставить на место объявленного в открытую Бунина страшно похожего на него не-Бунина — наверное, неизбежный в такой сложной ситуации паллиатив. Но в итоге вышла несправедливость: актеру, инспирировавшему эту постановку и более всех готовому к этой роли, оказалось по большому счету нечего играть — у его Бунина нет масштаба судьбы, превышающего среднестатистический, нет харизмы. Есть только Нобелевское лауреатство и желчная речь, обращенная к собственному отражению в зеркале. Поэтому явная попытка спасти положение в одной из сцен суммирующим монологом героя о судьбах России, тоске по родине, загадке жизни и смертном ужасе — едва ли не самый провальный эпизод картины, «директивный бантик», пионерский привет «Амадею» от «Мусоргского». Куда более выверенной стилистически выглядит пошленькая вставная новелла про собачку — последнее пристанище чувства и чувствительности старого мизантропа. Тут не-Бунин переиграл Бунина с сухим счетом.

Впрочем, кроме Нобелевской премии, у Бунина — не-Бунина, как уже было сказано, есть жена, любовница, любовница любовницы и несостоявшийся любовник жены. Вереница, вполне годящаяся для фарса. Но для фарса не годятся ни герой, ни эпоха, ни те взаимоотношения героя с эпохой, которые, как мне кажется, для съемочной группы по-прежнему важнее собственно сюжета и психологии. Поэтому группа снова — и на этот раз вполне успешно — работает на поле исторической костюмированной мелодрамы.

Стиль эпохи, его, стиля, приключения на фоне чужой жизни, подбросившей сюжет для небольшого рассказа, — подлинная мания группы Алексея Учителя. Историю, собранную из дневниковых записей, наверное, логичнее было бы декорировать психологическими портретами персонажей с развернутыми характеристиками и тончайшими нюансами. Но обаяние коллективной мании создателей в этом фильме наконец проявилось убедительно и эффектно. Ну что поделаешь, если психология и логика им кажутся скучной материей? И Бог с ними. А вот материя платьев и костюмов, которые были в моде в былые времена, вы-

тянет на себе любые натяжки в психологии, воссоздавая столь похожий на подлинность (или подменяющий ее — какая разница) дух времени. Пусть это воплощено не в полном блеске замысла, но эта мания — настоящее «ноу-хау» упорной группы Учителя, работающей на невозделанном и неудобренном нашим кинематографом поле историко-культурных интерпретаций. И тут я с их манией совершенно согласна. Культурная драматургическая основа — это, конечно же, вовсе не биография деятеля культуры, а прежде всего попытка воссоздать его эпоху.

И ничего, что в «Дневнике» это сделано с некоторой избыточной красивостью. Героини группами и порознь, все время переодевающиеся в костюмы Елены Супрун, похожи на изысканные цветы — будто снова расцвел букет моей бабушки. Как актрисам при этом еще и удается играть — загадка. Но когда надо, удается. Меньше — Ольге Будиной, чья героиня пуста и похожа на тряпичную куклу, которую вырывают друг у друга из рук Бунин и Марга. Больше — Елене Морозовой, подлинному стилистическому открытию этой картины. Да и Галина Тюнина тоже очень хороша своей холеной молодостью и холодной грацией. Действительно, какое кому дело до того, что реальная жена Вера была не намного младше Бунина, поэтому заставила сама себя, применив суровую и беспощадную логику немолодой женщины, смириться с молоденькой любовницей. Подлинная Вера Николаевна так пишет в своем дневнике 13 октября 1929 года: «...Я вдруг поняла, что не имею права мешать Яну любить кого он хочет, раз любовь его имеет источник в Боге [...] Только бы от этой любви было ему сладостно на душе». Невольно робеешь при этом «сладостно» — что за лексика, что за душевный выверт стоят за ним, из нашего времени не понять. Ну как можно из 2000 года разобраться, где тут ханжество, где отчаяние, а где невиданное смирение. И соваться нечего. Остается сдерживать любые эмоции.

Вот и ответ на вопрос о том, зачем им надо столько раз переодеваться. Да затем, что мелодрама, частично озабоченная соблюдением privacy, частично жаждущая показать интимную тайну великой личности, неизбежно лишается чувств, как история, показанная через частную историю, лишается масштаба, а характер прототипа, сознательно или подсознательно наложенный на характер исполнителя, сводится к маске.

Но видимая (и во многом вынужденная той самой проблемой деидентификации героя) холодность такой мелодрамы вполне взрывоопасна — как обморок, временное лишение чувств, за которым стоит страшно обостренная чувствительность.

Правда, в данном случае этот взрыв прозвучал почти за кулисами, там, где Евгений Миронов, как и полагается большому актеру, с полной отдачей играл свою небольшую роль. Ничего не надо знать о маниях подлинного Зурова, чтобы увидеть по глазам экранного Гурова, что этот человек кончит сумасшедшим домом. Уже за такую полноценную удачу можно признать «Дневник его жены» событием.

ВИКТОР МАТИЗЕН

Технология смерти

«24 часа»
Автор сценария **Н.Корецкая**
Режиссер **А.Атанесян**
Операторы **А.Родионов, М.Соловьева**
Художник **В.Петров**
Композитор **П.Жагун**
В ролях: **М.Суханов, А.Панин, С.Новиков, М.Козаков, Т.Самойлова, Г.Тараторкин и другие**
«НТВ-ПРОФИТ» при участии «Медиа-ПАРК»
Россия
2000

Почти все критики, посмотревшие режиссерский дебют продюсера и экс-директора ММКФ Александра Атанесяна, нашли в этой гангстерской истории сходство с канувшим в Лету советским «производственным фильмом» — на том основании, что много времени здесь уделено «технологии», герои изъясняются на профессиональном жаргоне, а любовные, семейные и прочие человеческие отношения нужны только для «утепления». Но сходство, если оно не является тождеством, всегда существует на фоне подразумеваемого различия, которое в данном случае интереснее сходства. «Технологичны» все фильмы об организованной преступности, если они не сводятся к перестрелкам, а описывают функциональные конфликты, приводящие к стрельбе как способу их разрешения. Конфликты эти можно называть «производственными», лишь забыв (или, напротив, подчеркнув) разницу между производством жизни и «производством» смерти.

Различие между типовым боевиком, который никто не называет производственным, и «24-мя часами» состоит в том, что у Атанесяна действие так насыщенно и так неясно, что материал не усваивается сам собой и тем обращает на себя внимание. В боевике обычно действуют две противоборствующие группировки, тогда как в «24-х часах» стороны конфликта трудно подсчитать даже при наличии видеокассеты — Феликс, Нефтяник, Коста, Галим, Анзор, Умар, Сотник, Тунгус, Генерал с помощником и программистом, милицейский или эфэсбэшный чин в штатском Верник и только что не черт в ступе, не говоря уже о том, чтобы уловить, кто, что, где, когда, каким образом, за что и почему.

Данный ниже детальный разбор сюжета — операция весьма громоздкая и практически никогда не проводимая, но здесь необходимая для того чтобы выявить степень несвязности повествования и реконструировать гипотетический авторский замысел, самим авторам, возможно, неизвестный[1].

[1] Поскольку замысел извлекается из текста, он является принадлежностью воображаемого Автора, но не физического лица.

В первой сцене главному персонажу по имени Феликс (М.Суханов) некто Генерал (Г.Тараторкин) показывает фотографию, где сидят трое — Галим (А.Атанесян), Нефтяник и Коста (М.Козаков), — и передает заказ убить Нефтяника, который «мешает» Косте. В следующей сцене Галим сообщает своим должникам братьям Шаламовым (А.Панин и С.Новиков), что его человек «заказан» Феликсу, и поручает им «решить вопрос», советуя привлечь к делу некоего Зондера (А.Тютин), знакомого с Феликсом, взамен пообещав простить долг и дать сверху «пол-лимона». Как Галим узнал про заказ и про то, кому поручено исполнение, не сообщается, так же как и о том, в курсе ли он, что заказчик убийства — Коста. Шаламовы через Зондера безуспешно пытаются отговорить Феликса, затем пробуют предотвратить убийство с помощью Верника, но добиваются только того, что Феликса хватают на месте уже совершенного преступления и упекают в тюрьму. Зондер обещает старшему Шаламову, что со схваченным киллером «разберутся» до конца недели, но в следующей сцене Феликс бежит из КПЗ, прихватив с собой сержанта-охранника (Д.Мухамадеев), которого он неизвестно как уговорил бежать вместе. Выясняется, что к организации побега причастен «профсоюз киллеров», возглавляемый Генералом, у которого есть помощник (Ю.Петров). В помещении «профсоюза» располагается компьютерный центр с молодым программистом-компьютерщиком (М.Петровский). Они «сканируют» (как — непонятно) местоположение Зондера и собираются его ликвидировать, но ни они, ни Феликс почему-то не задаются вопросом, который задал бы любой потребитель детективов: через кого произошла утечка информации, вследствие чего Зондер узнал, что Феликсу заказан Нефтяник? Далее Зондер садится в машину своего приятеля (чьи передвижения отслеживаются компьютерщиком на мониторе), у него звонит мобильник, а когда Зондер отвечает, компьютерщик нажимает Esc, и машина взрывается (но как все подстроено, остается неизвестным).

Чтобы найти Феликса, Шаламовы через своего знакомого Анзора (Д.Тетруашвили) обращаются к двум соперничающим группировкам — Тунгуса (Ю.Сысоев) и Умара (А.Чернышов), но те говорят, что ничего не знают. Тогда они едут к Косте, тот направляет их к Сотнику (А.Наумов), который сообщает им, что Феликс в больнице. Шаламовы с Сотником и группой Тунгуса совершают налет на больницу, убивают всех, кто находился в палате, но вместо трупа Феликса обнаруживают труп брата Умара. На обратном пути группу Тунгуса расстреливает узнавший об убийстве брата Умар со своими подручными, но Шаламовы, догадавшиеся, что все это устроил Коста, дабы стравить две банды, успевают свернуть в лес и случайно выходят к даче, где прячутся Феликс с сержантом. Старшему Шаламову удается убить сержанта, но уйти от Феликса братьям не дано.

Узнав о гибели Шаламовых, Галим просит Косту помочь ему разделаться с Феликсом, Коста звонит Генералу, и тот за чемоданчик с долларами, врученный ему казначеем Галима, соглашается ликвидировать исполнителя — тем же «телефонным» способом, что и Зондера. «Это же Феликс», — говорит программист, когда ему называют номер жертвы, на что помощник отвечает: «Так надо». Однако Феликс в это время выходит из машины, и взрыв не причиняет ему вреда. Последний эпизод — явная нестыковка, поскольку оба «профсоюзника», как и в случае с Зондером, смотрели на монитор и должны были видеть, что машина не движется.

Такая вот запутанная история про нехороших парней. Можно предположить, что главным управляющим лицом всей интриги был Коста, который заказал Нефтяника, «стукнул» Галиму, что Нефтяник заказан Феликсу, после чего использовал начавшуюся кутерьму в своих интересах. Но эта версия, единственно способная объяснить целое, противоречит частностям — ведь Косте, коль скоро он нанял через «профсоюз» убийцу Нефтяника, не было никакого резона сообщать Галиму о Феликсе до того, как тот исполнил заказ. Кроме того, Коста дважды рисковал быть «вычисленным» — в первый раз это могли элементарно сделать «профсоюзники», а во второй раз высказать предположение о его провокаторстве должны были не только Шаламовы, но и Тунгус с Сотником, сразу же после того как Феликса среди убитых в больнице не оказалось. Заметим также, что роль Галима, ничего не понявшего и ос-

тавшегося в дураках в результате осуществленной Костой комбинации, исполнил сам режиссер.

Перегруженность и вместе с тем немотивированность повествования, независимо от того, является она следствием расчета, неопытности или нередкой среди детективщиков паралогичности мышления, нарушают конвенцию жанра, принципиально упрощающего и проясняющего мир, но создают реалистический эффект, поскольку усиливают впечатление жизнеподобия — ведь и в жизни мы не в состоянии схватить всю информацию, а начала тех нитей, концы которых мы видим, уходят за пределы нашего кругозора.

Любопытным образом соотносится с реальностью и визуальная среда фильма. Изобилуют крупные и средние планы, подчеркивающие элегантность персонажей — темные костюмы, преимущественно белые рубашки и дорогие галстуки. Беловоротничковая братва — это звучит гордо. Особенно эффектна банда Умара при разборке с бандой Тунгуса — в костюмах от кутюр и в лучах от фар шестисотых «Мерседесов». На общих планах много конструкций из стекла и металла, пустого пространства и панорамных видов с высоты на столицу. Уместно дополняет это «модерновое» впечатление периодически возникающий в кадре компьютерный центр «профсоюза», осуществляющего телерадиомониторинг своих агентов. Условность, однако, нигде не переходит в фантастичность — напротив, работает на современность и достоверность картины. Обращает на себя внимание и музыкальное сопровождение ленты, особенно две песни («Почтальоны» и «Алмазы и бриллианты») в исполнении «Морального кодекса»: «Есть время разбрасывать камни, есть время их собирать».

Главное отличие гангстерской драмы от советского производственного фильма состоит в мифах, которые за ними кроются. Миф производственного фильма — миф о преобразовании. Протагонист-преобразователь приходит в наш мир (на производственный объект) и в конце концов улучшает его. Мир гангстерской драмы — антимир, кое-где пересекающийся с нашим, но по существу параллельный ему. Миф гангстерской драмы — миф об иной реальности (для нас не меняющейся ни к лучшему, ни к худшему, поскольку там нет наших понятий о добре и зле), почти ничем не угрожающей нашей (вернее, той ее части, которая представлена на экране), но вызывающей у нас тревожный интерес, похожий на интерес к призракам, домовым и барабашкам, которые тоже иногда причиняют нам неудобства, но в основном живут сами по себе. Конфликтом нашего мира с «ихним» занимаются другие жанры — например, revenge movie, в котором протагонист, чьи близкие пострадали в результате агрессии другого мира, берет в руки старое ружье и элиминирует виновников или все параллельное измерение как таковое. Кроме двух названных есть также третий жанр, живописующий столкновение почти в одинаковой степени отчужденных от нас миров — правоохранительных органов и мафии.

В «24-х часах» трансгредиентные нашему миру элементы круглые сутки убивают, продают, подставляют, стравливают и «кидают» друг друга, совсем не трогая нас (которых, собственно, на экране и нет). Единственные убитые, о чьей причастности к криминальным структурам ничего не известно, — сотрудники дорожного патруля, потребовавшие у главного героя документы на машину, но это момент другого жанра.

Мафиозные миры в кино можно разделить на два класса: в одних есть свои ограничители, то есть некий морально-поведенческий кодекс, в других действует только интерес, не знающий никаких преград. Если «Крестный отец» в основном относится к первому типу, то «24 часа» — в основном ко второму. Это видно уже по отсутствию правил, соблюдение которых гарантирует члену «профсоюза» безопасность со стороны «своих». Галим говорит, что у Феликса нет «понятий», но их нет у него самого, иначе бы он искал заказчика, а не преследовал исполнителя убийства своего человека. Коста хладнокровно обманывает Шаламовых, которые относятся к нему как к родному, а чтобы свести какие-то счеты с братом Умара Саламбеком, подставляет под пули своего человека Сотника и группу Тунгуса.

Определенные «понятия» есть только у Феликса: приняв заказ, он его выполняет, но во всех остальных случаях убивает лишь тогда, когда противник проявит свои враждебные намерения. Он не трогает бежавшего с ним охранни-

ка, хотя тот для него только обуза, пресекает намерение «профсоюзного» помощника разделаться с этим свидетелем, заботится о том, чтобы Зондера подорвали в безлюдном месте, дабы не было лишних жертв, говорит, что не знает, смог бы он убить женщину, и т.д.

Действие нашпиговано бытовыми подробностями, подчас комическими, как в той сцене, где Сотник показывает старшему Шаламову место на кладбище, зарезервированное для того, «чтобы ребята вместе лежали», или там, где Галим, учуяв запах из тарелки младшего Шаламова, посреди делового разговора вдруг брезгливо спрашивает: «Свинина?» Коста произносит витиеватый спич о вине, которое является кровью мира-кровопийцы, так что пить его — значит, возвращать свою кровь. Периодически обыгрываются пристрастие младшего Шаламова к кокаину и член Феликса с якобы вшитым бриллиантом. В фильме сделано немало, чтобы показать, что гангстеры хоть из антимира, а такие же люди, как мы. У Феликса есть длинноногая любовница, которая регулярно звонит ему на мобильник, у Шаламовых — мать (Т.Самойлова), которой они забрасывают на дачу мешок с сахаром для варки варенья. Женщины, видимо, не подозревают, чем занимаются их близкие (как, между прочим, и мать из «Брата» и «Брата-2»). При этом авторским сочувствием, которое обычно указывает зрителю, с кем ему идентифицироваться, не наделен, кажется, никто — ни играющий на пианино Феликс со своими нормами, ни другие, еще более несимпатичные персонажи. Поэтому, в отличие от двух картин Алексея Балабанова, «24 часа» доступной массам морали не имеют — ни «нашей», ни «ихней». На первый взгляд это не более чем хорошо поставленное и хорошо разыгранное зрелище. Но при более внимательном просмотре сверхидея в фильме все же просвечивает, хотя не ясно, вкладывали ее туда авторы или нет. Дело в том, что и Галим, и братья Шаламовы, и, похоже, многие другие — бывшие бандиты, уже врастающие во внешне цивилизованный бизнес, причем Галим — буквально устами самого режиссера — говорит, что вступает в мокрую игру, дабы устранить нарушение миропорядка. Настоящим беспредельщиком является «старый вор» Коста, а не относительно молодые волки, и с прибытком выходят из игры только этот провокатор да убийца Феликс[2]. Трудно сказать, такова ли пресловутая «правда жизни», но правда фильма, похоже, здесь.

---

[2] Феликс — счастливый.

Призы XI Открытого Российского кинофестиваля

"ЗОЛОТАЯ РОЗА"
"Лунный папа", режиссер *Бахтиер Худойназаров*

ГРАН-ПРИ
"Дневник его жены", режиссер *Алексей Учитель*

ПРИЗ ЗА РЕЖИССУРУ
"Русский бунт", режиссер *Александр Прошкин*

ПРИЗ ЗА ЛУЧШУЮ ЖЕНСКУЮ РОЛЬ
Светлана Смирнова — фильм **"Четырнадцать цветов радуги"**, режиссер *Дмитрий Светозаров*

ПРИЗ ЗА ЛУЧШУЮ МУЖСКУЮ РОЛЬ
Сергей Маковецкий — фильм **"Русский бунт"**, режиссер *Александр Прошкин*

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Москва — «Москва»

СЦЕНЫ ИЗ СТОЛИЧНОЙ ЖИЗНИ

«Москва»
Авторы сценария **В.Сорокин и А.Зельдович**
Режиссер **А.Зельдович**
Оператор **А.Ильховский**
Художник **Ю.Хариков**
Композитор **Л.Десятников**
Звукорежиссер **Клаус-Петр Шмитт**
В ролях: **И.Дапкунайте, Т.Друбич, Н.Коляканова, А.Балуев, В.Гвоздицкий, С.Павлов**
«Телекино» при поддержке Госкино РФ
Россия
2000

«Москву», кинопьесу Сорокина — Зельдовича, надо смотреть в очень маленьком зале, можно и на видео. Иначе — испытанный медицинский факт — мы увидим другой фильм. Невыносимый, претенциозный. Актеры будут играть не так, цвет станет не тот и звук. Разумные люди мне возразят: «Значит, это не кино. Значит, это местные радости модных людей, одобренных славистами».

Но радикальность «Москвы» другого рода. Она не в том, что фильм не годится для нормального зрительского просмотра, как если бы предназначенные для малой сцены спектакли, скажем, Камы Гинкаса вдруг показали бы на огромной.

Картина про шесть персонажей знаменитых в центре Москвы авторов возвращает нашу «культурную память» к дорежиссерскому искусству. К провалу «Чайки» в Александринке, без которого не началась бы другая эпоха. «Москва» — домодернистское кино со всеми признаками постмодернистского проекта. Странное сближение.

Шесть персонажей возглавляет Ира (Н.Коляканова). Она владеет баром у подножия горнолыжного трамплина. Диагноз — красавица, алкоголичка. Порочна, как Раневская из «Вишневого сада». Как Раневская, непрактична. Как Ирина Прозорова, выходит из себя со словами: «Выбросьте меня, выбросьте меня». Любит Марка (В.Гвоздицкий), психиатра, друга молодости, старого любовника, «русского немца» на манер Тузенбаха. Он любит Олю, дочку Иры. Диагноз — самоубийца. (Гвоздицкий играет во МХАТе настоящего Тузенбаха, играет празднично, легко. Но с самого начала спектакля ясно, что в этой мертвой среде — на этой сцене — ему не выжить.) В «Москве» он перед самоубийством поливает руки одеколоном, вспоминая Солёного, и лопает орешки, как Гаев — леденцы. Оля

(Т.Друбич) поет в баре с монотонной зацикленностью советские песни. Изнасилована Левой (С.Павлов), вышла за него замуж. Диагноз — шизофрения. Лева, перевозчик черного нала. Обманул Майка, спит с Машей, сестрой Оли, женится на обеих. Диагноз — господин Никто, «идеальный муж», равнодушный, сексуальный. Маша (И.Дапкунайте), опора семьи, вроде неудачливой Вари из «Вишневого сада», невеста Майка. Диагноз — холодная хичкоковская (платиновая) блондинка. Майк (А.Балуев), «новый русский» с тонкой, как у Лопахина, душой и меценатскими замашками. Убит на своей свадьбе (не в ресторане, в театре), забрызгав кровью умирающего на сцене лебедя. Диагноз — параноик (навязчивая идея «Я нужен России, я нужен России»). Самый трогательный обреченец в картине. Среди служебных персонажей запоминается хам на «Свадьбе», пристающий к Маше в фельетонном эпизоде (он в смокинге и с торчащим вместо платка в нагрудном кармане красным краешком «Мальборо»). Миниатюрный портрет «новейшей вещественности».

«Дорежиссерское» кино Зельдовича — жест внезаконный, но санитарный. Это полумертвое кино насыщено живым узнаванием: находясь среди живых трупов, нельзя не заразиться гниением.

Чтобы в нашем климате задышать полной грудью, надо, видимо, прежде задохнуться. «Чтобы оживить мертвеца, его надо сначала убить» (Л.Рубинштейн). Чтобы перестать имитировать режиссерское мастерство, следует от него на время отказаться.

Фильм о кризисе мироощущений, но и сам по себе, в своей поэтике кризисный. В этом его значение (возможно, историческое).

Если бы подрезать и перемонтировать этот фильм, он не казался бы таким аутичным. Но, с другой стороны, он бы так незастенчиво не засвидетельствовал концентрированную и безвольную выморочность «большой постановки жизни», в которой проявляются тени забытых предков с лицами и повадками наших современников.

Сорокин, всем известно, может сымитировать любой классический текст, точнее, его интонацию. А Зельдович по типу своего дарования разрушитель. Но растормаживая пластику фильма, но разрезая снятые одним куском планы, но не расставаясь с кадрами, торчащими, как заноза (например, сцена разбоя в офисе), он добивается нетривиального эффекта. Этот эффект — в отражении отражений, в кинематографической стилизации литературных героев, не пробивающих стеклянную поверхность объектива. Но бьющихся об это стекло в совсем бессильных попытках заново родиться, выйти на поверхность жизни. Интересно.

Конечно, как Зельдович, ставить фильм нельзя. Так можно только жить.

Вязкий темпоритм «Москвы», в которой резонирует эхо чеховских трагифарсов, надо было придумать хотя бы потому, чтобы окончательно изжить комплексы «постреальности». Чтобы довести навязчивую искусственность среды до параноидальной естественности. Чтобы вернуть объектам буквальное — доинтерпретационное значение («Это Кремль. Здесь живет президент. Это фабрика «Красный Октябрь». Здесь делают шоколад. Это Третьяковская галерея. Здесь висят картины»). Чтобы закончить фильм свадьбой одного жениха на двух невестах, доведя бытовой и внебытовой абсурд до новой формальной логики, попутно разрешив дурацкий, лишь по видимости бессмысленный спор из «Трех сестер» о том, сколько в Москве университетов: один, два или три.

По элементарным законам зимовки не положено скуку показывать через скуку, пустоту через опустошенность. Но когда-то это сделать надо, чтобы лишиться анестезии и всяких там метафор про пельмени. Чтобы сгинуть и начать с самого начала. Отмороженный взгляд на Москву и москвичей авторов «Москвы» — это взгляд на «реальность как она есть» без смягчающих художественных обстоятельств. Такая реальность держится всего лишь на прозрачной ненадежной кавычке, то есть на опыте и знании, которые реально мало уже что значат. Но если эту кавычку сдернуть или стереть (про это написан монолог для Друбич), то «все обвалится». Всех наконец вырвет и перестанет подташнивать. Тогда свобода нас встретит радостно у входа.

В этом смысле «Москва» — не контркультурная акция.

Она снималась очень долго (почти как «Хрусталев»), и ее ожидание (почти

как в «драме железнодорожного билета в Москву, в Москву») накалялось публикацией сценария. Ну а после того как Марк Липовецкий проштудировал литпамятник «Москва»[1] сквозь культурологическую лупу Владимира Паперного, все поверили, что зыбкая консистенция 90-х (от растекания к затвердению, от понятия к имени, от горизонтали к вертикали и т.д.) поймана в сачок. Ей оставалось найти только визуальный образ. Хорошо, что Паперный загодя написал свою книжку. Мне она тоже понравилась.

Сначала казалось, что Зельдович действительно пошел по следу комментаторов, поднимая камеру то на высотку у Красных ворот, где живут Ирина, Маша, Оля (неподалеку, на Старой Басманной, раньше жили их чеховские тезки), то опускаясь в бар, где Оля поет в неузнаваемой аранжировке песни о войне, то на кремлевские башни, то в новорусский офис, то удерживая камеру на ледяных кубиках, которые плавятся на глазах, то на шоколадке, тающей под дождем...

Этот сценарий, мне казалось, очень трудно перевести в полноценную материю кино. Для нее требовалась не только новая оптика, новая актерская интонация, но иная, не гротесковая, условность и другой градус дистанции по отношению к действующим лицам, к вживленным в текст цитатам, к сюжетным нелепостям, жанровым перепадам. Короче, хотелось, чтобы в этом фильме играли Бастор Китон, Грета Гарбо, чтобы некоторые трюки режиссировали братья Маркс, а некоторые сцены — блуждающий в огнях большого города смешной и безжалостный Чаплин.

Здесь знаменитый сорокинский «натурализм» (когда псевдохасиду Леве вставляют куда надо за предательство автомобильный насос) воспринимается не столько как убойное насилие (типа отрезанного уха из «Бешеных псов»), сколько как цирковая мизансцена с простодушной репризой заказчика наказания: «Ведь это человек, а не машина». Здесь расправа над безвинным, шаржированным в своей наглости партнером за кулисами супермаркета, начавшаяся с удара тортом, как в невинной комической, завершается натуральной смертью живописно (с рекламным шиком) забитого разноцветными бутылками-коробками человека.

Построенная, казалось бы, на аттракционах — при нейтральности и незаинтересованности общего тона (Лева с Машей совокупляются через карту мира, Лева женится на Маше с Олей, компенсируя ограниченность Кулыгина: «Если бы не Маша, то я бы на тебе женился, Олечка» и т.д.), — «Москва» склоняется к тягучему дочеховскому режиссерскому ритму. Но не для того, чтобы только еретически выпасть из профессии, а чтобы придать событию значение опустошенной от подтекста паузы. «Из ничего не выйдет ничего», кроме шумов в пространстве и самодовольного красного, желтого, синего, зеленого цвета (чисто снятого оператором А.Ильховским) — жесткой конструктивной опоры смутным и мутным отношениям.

Ущербная неполнота жизни, переполненной отбившими слух и зрение многообразными фабульными перипетиями (неудавшиеся праздники — помолвка в начале фильма, кровавая свадьба в предпоследнем акте, пародийная регистрация в финальном действии, самоубийство, изнасилование, то есть все, что нарочно не придумаешь), создается прямолинейно неправильной — «непевучей» формой. Которая между тем обостряет смысловые разрывы и цементирует новую разобщенность постсоветских людей.

Москва в «Москве» перестала быть живым или идеальным временным ориентиром, выродившись в отчужденную на карте географическую точку, серию открыток для иностранцев и внутренних эмигрантов. Этот специально сфокусированный взгляд не лишен снобизма, хотя ему не откажешь в иррациональном ощущении испарившейся в этом месте витальности. Хоть ты завтракай в ресторане «Пушкин», хоть замирай от взрывов на «Пушкинской», хоть вступай в антиправительственную коалицию, хоть катись на «БМВ» к Воробьевым горам.

Косноязычный (но лучше сказать, «упертый в своей атональной композиции») драматизм «Москвы» — от подлунной панорамы города, снятого с вертолета, до чрезмерной долготы песен, бесстрастного актерского существования

[1] См.: Липовецкий М. Новый «московский» стиль. — «Искусство кино», 1998, № 2. — *Прим. ред.*

или неуравновешенного (метрономом) зазора между текстом, настроением и атмосферой кадров — раздражает. Но это раздражение будирует наше восприятие «пустого пространства» уже не как цитату из Питера Брука, а как подсознательно точную ориентацию на местности.

Понятно, что такую ориентацию психологическим анализом не взять. Понятно также (хотя кому-то это в жилу, а другому — с глаз долой), что плоскостное изображение, минималистская актерская техника связаны с ревностной попыткой стянуть одеяло с операторских изысков, с бенефисных актерских ужимок, распространившихся в нашем кино, как детские инфекции.

Зельдович редуцирует Москву до элементарных хрестоматийных кадров — линейных формул, с трудом продвигаясь к контакту с видимой и невидимой реальностью. С трудом — через парад ритмически несбалансированных аттракционов — восстанавливая первоэлементы «деконструированного мира». Для этого нужен был формальный драматургический ход. Для неформального пока, видимо, нет в нашей зоне оснований.

Сорокин с Зельдовичем придумали роль больной куклы Оли (у нее механическая пластика и сверхъестественная интуиция) как медиатора между спонтанным, вне предрассудков, и расчисленным, предрешенным поведением героев. Жаль, что самые человечные у нас непременно увечные. Хорошо, что кукла. Еще Деллюк писал, что «в кукле нам, нашим глазам и разуму, нравится незавершенность»[2]. А комментатор уточнил: «Кукольность ... блокирует ясный психологический смысл образа, по существу скрытую вербальность выражения, потому что она «намекает вместо того, чтобы фиксировать», то есть позволяет вновь выявить смутную первородную семантику жизни вместо словесной, а потому фальшивой определенности»[3]. И все-таки именно Оля — Друбич, благодаря своей нарушенной способности к адаптации, владеет первобытной доисторической — ошеломительной теперь логикой. «Ты знаешь, что такое хорошее?» — «Хорошее — это когда хорошо». — «А плохое?» — «Плохое — это когда плохо». Этот диалог Маши и Оли замещает в новом букваре старое «Мама мыла раму». Обучает несложившейся или распавшейся речи. Восстанавливает разряды описаний. «Минеральная вода — это вода с газом. А без газа — просто вода».

Все остальное — подробности, перемешанные в суггестивной нерасчленен-ке хорошего с плохим; бывших фарцовщиков и рефлексирующих интеллигентов; новорусских меценатов и старорусских поклонников балета; декоративности и минимализма; трезвого уныния и романтической несентиментальности; монологов, «достойных кисти Айвазовского», и хорошо темперированного «завтрака в саду» с разговорами про Африку, долги, детство и «дорогой рояль», от которого ключ так и не найден. Отключенной чувствительности и почти прустовской чувственности: «Странный вкус водки, напоминает что-то из детства». Смешно звучит эта реплика у Марка, собирателя детективов.

Москва в «Москве» безлюдна, пустынны ее улицы, метро. Это город не из оперы нищих и не из мюзикла про богатых. Музыка фильма (от Л.Десятникова до Моцарта, от Дунаевского до Бетховена, Чайковского, Сен-Санса и т.д.) должна возместить сенсорный убыток картины, придать камерной кинопьесе о «столице мира» настойчивый стиль монументальной пропаганды постсоветского кино. Теперь уже без ВДНХ — фаворитки соц-арта, зато с парнем на дальнем плане с лыжной палкой, как бы передающим привет от девушки с веслом, зато с оглядкой на хуциевские 60-е с удаляющимися силуэтами стертых и индивидуальных персонажей. «Группы лиц», смиренно ведущих свои партии в секстете.

Воспитанные в разных школах и на разных художественных предпочтениях, замечательные артисты демонстрируют в «Москве» стускленную экспрессивность, общаясь навылет друг к другу, но и помимо партнера, в обход текста и физических действий. Вот почему хочется описать, как в далекие времена, отрезвленный взгляд Натальи Колякановой в загсе, где выходят замуж ее дочки. Или ее ликующую невостребованную спину, когда Марк, смущенный приходом Оли, сползает с кровати. Портрет Дапкунайте в белом платье-«пачке» и с трогательной невидимкой на мальчишеской стрижке. Ее акцент, звучащий не

---

[2] Цит. по: Ямпольский М. Видимый мир. М., 1993, с. 53.
[3] Там же, с. 54.

просто как инородный звук, но и — в разрыве с образом — как аристократическая вульгарность. Ее сухое волнение во время полуводевильной «Свадьбы» в театре перед убийством Майка. Ее помертвевшее лицо и икоту, когда «все случилось», словно завели механическую игрушку. И немую сцену персонажей на сцене после убийства их «корифея». Фигурку Друбич, примостившуюся в пустом громадном зале на переднем крае. Ее покорное понурое заклание на сеанс гипноза. Ее потеплевшее лицо во время экскурсии по Москве — фактически сцены соблазнения. Ее исступленную разнеженность и скованность. Отрешенность и истерическую складку брутального Александра Балуева, так правильно снятого на средних планах. Амбивалентную органику Станислава Павлова — «лицом он честный, спиной проходимец». Сомнамбулические порывы Виктора Гвоздицкого, идущего на запах Оли словно под гипнозом и сыгравшего безнадежного романтика Марка с циничным изяществом. Когда-то Зельдович открыл этого артиста для кино в роли обреченного короля налетчиков и одесского денди Бени Крика. Гвоздицкий сыграл с матовым блеском, но успеха (в прогрессивных кругах киноэлиты) не имел. Что скажут теперь?

В «Москве», где столько важного и неважного бреда, отразившего тайную растерянность перед физической реальностью и откровенное стремление к метафизической природе кино, ткется параллельная интрига. Она — в проклятии неудавшейся жизни (и соответствующего кино), в психологически необъяснимом отсутствии выбора при его очевидном наличии. В предвзятой до начала фильма участи персонажей. Поэтому события здесь ничего не могут изменить, а духи настоящего социального времени вроде денег не играют решительной роли. Зато в окончательном диагнозе «Москвы» есть какая-то нетравмирующая определенность. И холодное напряжение далековатых лирических параллелей «по ту сторону небытия», когда «нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было...»

«Что такое неизвестный солдат?» — «Это солдат, которого не было». — «Как может быть памятник тому, которого не было?» — «Те, кого не было, тоже имеют право на памятник. Может быть, даже больше, чем те, кто был» («Москва»).

«Когда вы говорите со мной так, то я почему-то смеюсь, хотя мне страшно...» («Три сестры»).

АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ:

«Жизнь авангарднее культуры»

Москва в результате крушения тоталитаризма — не только советского — в 90-е годы стала столицей мирового постисторического пространства. Та зараза, которая разлита во всем мире, здесь присутствует с наибольшей отчетливостью. Эта зараза является темой и содержанием картины. Объясняю про заразу.

Москва — некий полигон, воронка от взрыва. После взрыва из этой воронки-дыры тянет сквозняком. Происходит опустошение сознания. Это симптом конца века.

Религия в XX веке была вытеснена идеологией тоталитаризма. Потом и тоталитаризм сдох. Постмодернистское сознание стало орудием, расшатавшим идеологическое сознание. На его месте возникла пустота. Картина — об этом феномене пустоты. О новых людях. Новых в том смысле, что у них отсутствует орган, определяющий психологический статус личности. Так в жизни, а жизнь авангарднее культуры.

Основная коллизия: один человек украл у другого человека. Украл деньги, женщин, жизнь, наконец. Но ничего не изменилось. Преступление осталось без наказания. Произошел разрыв этической логики. Но этика в фильме присутствует. Не прямо, а рядом...

В истории создания картины нет ничего случайного. Я хотел снять маленькую камерную московскую картину. Володя Сорокин замечательно работает со словом и продолжает традицию русской литературы, но пишет текст и диалог не снизу, а как бы сверху. Он меня однажды спросил: «Не написали ли мы психологическую драму?» Я ответил: «Это не психологическая, а феноменологическая драма». Полушутка...

Той Москвы, которая в фильме, на самом деле нет. Это сконструированное пространство. Ведь никогда не было и той жизни, которая описана в русских романах. Тоже сконструированная вещь. Все придумано. Шутили, когда снимали, про жанр: это монументальный минимализм.

В те годы, несмотря на энергетику, на дикое количество телефонных звонков, у меня накапливалось ощущение вакуума. Когда поезд метро уносится в туннель, нужно отойти от края платформы. Потому что за ним остается зона, которая засасывает, туда можно реально упасть. Поскольку исторический поезд унесся с такой скоростью, за ним образовалась такая зона...

Я заметил, что прототипы — а у этой истории они есть — «косят» на кухне. Ведут чеховские разговоры. Я еще в 95-м году почувствовал, что если русская жизнь вокруг чего-то и кристаллизируется, то вокруг русской классической литературы. Эта основа незыблема. Должен быть дом, вокруг дома должен быть сад, а среди обитателей желателен врач. Все эти элементы у нас соблюдены... Чехов — это культурный троп, культурный код. Его пьесы располагаются на мистическом, метафизическом уровне. Там холодно, никакого тепла нет. Довольно холодная драматургия при кажущейся человечности. Диалог висит отдельно. Слова — как листья, которые раскачиваются в воздухе, на ветру, и даже не важно, кто их произносит. Они существуют отдельно как элемент жизни, на которую Чехов смотрит с некоторой дистанции. Жесткий, авангардный автор. Тут у нас совпадение, потому что Володя умеет писать диалог, который отделен от персонажей, как это происходит в чеховских пьесах...

Когда актрисы впервые пришли в декорацию зеленой спальни, им было страшно неуютно. Они кричали: «Так не бывает!» В результате же сцена, по-моему, воспринимается естественно... Художественный риск был. Надо было соблюсти грань, чтобы не впасть в манерность. Этого мы боялись каждую минуту...

Многое в фильме связано с реальными людьми. Квартира режиссера Никиты Тягунова, который был моим другом, стала прообразом квартиры Марка. Там не открывались окна, из кухни была вынесена плита, а на газетах выставлены сорок пар потрясающей обуви, в ванной стояло пятьдесят флаконов с разным парфюмом. Еще были детективы в страшном количестве. И алкоголь. В фильм не вошел кадр с обувью. Когда Витя Гвоздицкий заходил, то снимал ботинки и ставил их на пустое место, как автомобиль на стоянку. Очень красиво было...

В прогулку Льва и Ольги мы закладывали параллели с 60-ми, с нашим шестидесятническим кино. Москва как декорация... Завтрак на фоне московского задника. И игра с кино. Сцена убийства в театре сделана почти по Хичкоку — я имею в виду фильм «Человек, который слишком много знал». Я заказывал оператору Шуре Ильховскому, чтобы было, как у Грегга Толанда, оператора Орсона Уэллса. А когда Ольга с Левой проходили по мосту неподалеку от кремлевских башен, мы стремились к пырьевскому освещению, к странному характеру «американской ночи», которая была на старой цветной малочувствительной пленке, дававшей плосковатое изображение...

Оля Дзусова, исполнительница песен, не поет слов — она выпевает смысл и получает удовольствие от переливов собственного голоса. На записи приходилось не только изменять голос, но лишать исполнение психологизма... Клиническое поведение аутистки выстраивалось абсолютно точно. Оно не должно было быть очень ярким, как, скажем, у Дастина Хофмана в «Человеке дождя». У нас не дурдом. Ольга — кукла. И выглядит как кукла. Внутри непонятно что. Поэтому любовь Марка к ней изначально безнадежна. Обреченное чувство, но только оно удерживает его от самоубийства. Это усиливает драму. Если бы она была просто истеричка, невротичка...

Все дико нервничали на съемках, потому что не понимали, что происхо-

дит. «Что он от нас хочет?» — актеры были в изнеможении. Доходило до анекдота. Коляканова спрашивала Сорокина: «Почему он не поставит мне задачу?» В ее ситуации это абсурдно, потому что «задача» — самое ругательное слово для Анатолия Васильева, театрального бога, у которого она работает. Я должен был терпеть. В работе с каждым была простая и жесткая метода. Когда мы репетировали до съемок, я каждому давал тему. Исходную и конфликтную. Идея о том, что характер по ходу пьесы меняется и развивается, мне далека. Марк — Гвоздицкий сидит на чемодане. Он принял решение, что покончит с собой, но этот момент каждый день отодвигает. Как в рулетке, когда ждешь, чтобы положить жетон на поле. Раз есть конфликт, значит, это можно сыграть. Так высекается внутренняя энергия. Каждый день во время грима я это бубнил, пока они не выучили...

Маша — принципиальная неудачница. Обречена быть несчастной. Она постоянно находится в состоянии ненависти. Когда Ингеборга Дапкунайте надевала грим, она заряжалась этой ненавистью, которая могла вылиться на меня, на каждого, кто был на площадке. Ее отношение к роли примерно такое: я обманусь в своих ожиданиях, хотя точно знаю, что не обманусь. Это образует постоянную оскомину, она ее прячет, но скрыть не может.

Лева — абсолютно фантомный персонаж. Как медицинский инструмент. С.Павлову я внушал: «Куда бы ты ни пришел, где бы ни встал, тебе всегда удобно. Ты естествен, как кошка. Человек, чувствующий себя дискомфортно, уязвим». Костюм мы долго ему искали. Черный, как у хасидов, но из полуэластичной ткани. И рубашка должна мяться определенным образом. Комфортная рубашка. Правильно сидит. Лева — как разведчик. В каждой ситуации он «сечет поляну».

На Западе увидеть заразу пустоты мешает культурная традиция. А у нас из-за того, что в течение десятилетий традиции рушили и вырубали, она, пустота, обнажилась, стала зиять. Борис Юхананов сказал лестную для меня вещь. Что наш фильм состыковывает две культуры — классическую и диссидентскую. Диссидентская, маргинальная культура противостояния со всем накопленным багажом и технологиями в 90-е годы ушла в песок. Я считаю это культурной трагедией. Но, возможно, сейчас она попадает в большой стиль. И в этом, может быть, тоже некий феномен нашего фильма. Ведь работали люди, которые в профессиональном смысле состоялись почти на уровне мейнстримовском. Сорокин, Хариков, Десятников, лучшие актеры... Результат если и не мейнстримовский, то конвертируемый, что ли.

Записала З. А.

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

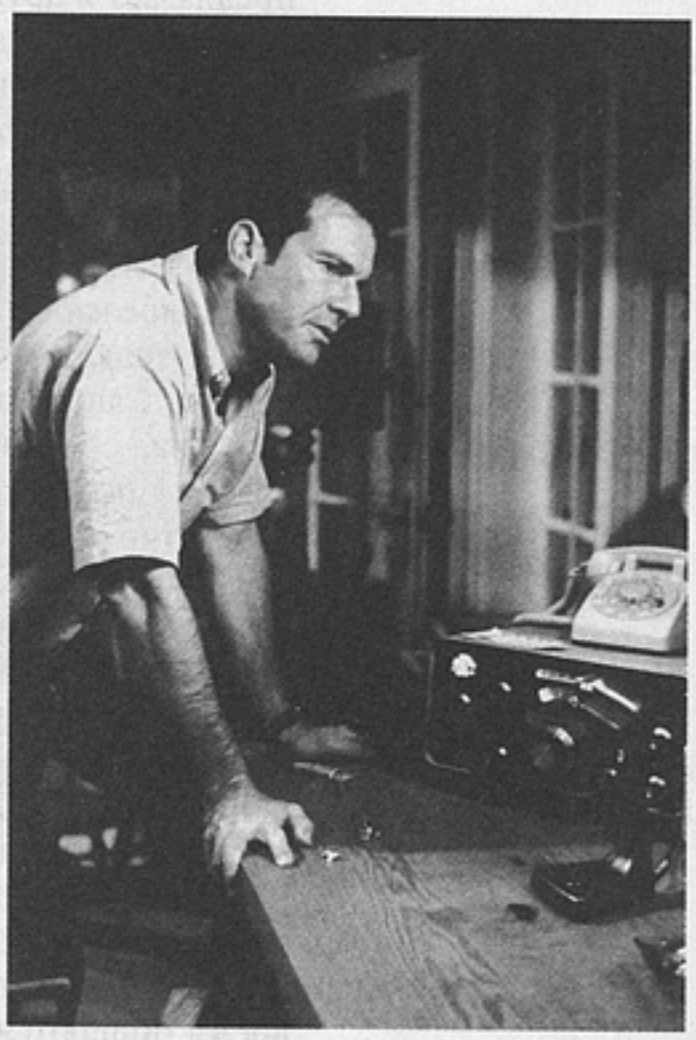
Расстояние между двумя точками

В конструкцию фильмов, сюжет которых основан на путешествиях во времени, заложено неразрешимое противоречие. Действительно, ведь прошлого как места назначения не существует. Настоящее сделано из прошлого, оно вокруг нас, растворено в людях и во всем материальном окружении. Кроме того, попасть в прошлое невозможно и потому, что мы в нем находимся как в завершающей точке неких событий.

Поэтому бессмысленно искать несообразности в фильмах о путешествиях во времени: сама установка, что можно попасть в прошлое и что-то там изменить, некорректна. Так что дотошное выискивание логических несуразностей (чем обычно занимаются критики) непродуктивно: если сама предпосылка в принципе ложная, следствия тем более абсурдны.

Прошлое необратимо. Нельзя выжигать послание в будущее на письменном столе в 1969 году — как в ключевой сцене фильма Грегори Хоблита «Частота» — и одновременно наблюдать появление этого послания на том же столе в 1999 году. Если в 69-м слова были написаны, то их не вырубишь топором, а если нет, то уж и ни в каком гипотетическом будущем они не появятся. Нельзя спрятать бумажник в 1969 году за плинтус и одновременно найти его в 1999-м. Бумажник 1969 года и бумажник 1999-го — это один и тот же предмет, он либо где-то здесь, либо просто истлел. Исходя из этой логики, как только ты передал в прошлое инструкции о том, как избежать смертельной ошибки, настоящее должно мгновенно измениться. В фильме это решается постепенно — в красивом параллельном монтаже. При том, что все сцены, построенные на соотношениях «что было» и «что стало», логически несостоятельны.

Но, как уже было сказано, подлавливать авторов на бессмыслице бесполезно. Фильмы о путешествиях во времени основаны на невероятных допущениях. Как хочется, чтобы это было возможно — победить время, которое в конце концов побеждает нас, рассказать людям в прошлом — или даже самому себе — о совершенных ошибках, о том, как их избежать. Но тогда, если следовать логике невозмож-



«Частота» ***(«Радиоволна», Frequency)***
Автор сценария **Тоби Эммерих**
Режиссер **Грегори Хоблит**
Оператор **Алар Кивило**
Художник **Пол Идс**
Композитор **Майкл Кеймен**
В ролях: **Деннис Куэйд, Джеймс Кэвизел, Шон Дойл, Элизабет Митчелл, Ноа Эммерих**
New Line Cinema
США
2000

ного, одновременно с поступлением информации из будущего в прошлое неизбежно должна меняться ситуация в настоящем.

Появляются новые воспоминания, новые люди, новые материальные объекты — новая реальность, одним словом. В известном рассказе Брэдбери бабочка, раздавленная в мезозойскую эру путешественниками во времени, вызывает в будущем смену власти в стране, откуда те появились. Подобные эффектные ситуации на полную катушку используются авторами «таймтревелльных» фильмов. Но помимо самоочевидных невероятных эффектов эта фантастическая схема предлагает и другие удобные — в драматургическом и психологическом плане — возможности. Например, при всей легковесной голливудской хитовости, фильмы серии «Назад в будущее» были под завязку нагружены рейгановской неоконсервативной идеологией. Потому что пафос знаменитых фильмов Роберта Земекиса состоял в возвращении в 50-е, которые в контексте неоконсервативного возврата к традиционным ценностям мыслились как будущее. По словам знаменитого этнографа и культуролога Маргарет Мид, в традиционных культурах «прошлое взрослых является будущим каждого нового поколения».

Путешествия (вернее, контакты) через годы героев фильма «Частота» — отца и сына Салливанов, — с одной стороны, похожи на взаимоотношения Марти Макфлая со своими родителями в серии «Назад в будущее». Салливан-младший находит под лестницей принадлежащий отцу старый ламповый любительский передатчик, включает его и начинает разговаривать с отцом, который сидит перед этим же аппаратом в 1969 году. В фильме это чудо довольно невразумительно объясняется «совпадением северных сияний 1969 и 1999 годов». Интересно, что переход во времени решен авторами будто переход между пространственными точками — камера взлетает над домом Салливанов в 69-м году вверх, в сполохи северного сияния, в космос, слышны переговоры радиолюбителей о необычно хорошей слышимости («Я говорю из Франции»), в поле зрения возникает вся планета, а потом камера снова опускается к дому — и мы уже в октябре 99-го.

Фрэнк Салливан, как и Марти Макфлай, пытается исправить — и исправляет — ошибки отца и даже спасает его от смерти. Но авторы «Частоты» использовали эту фантастическую ситуацию по-своему. Дело в том, что на этот раз сквозь время общаются другие поколения. В серии «Назад в будущее» отец главного героя — тинэйджер образца 1955 года, в «Частоте» — тридцатишестилетний мужчина конца 60-х. И отношение 55—85 и 69—99 оказалось неравенством не только с математической точки зрения.

Родители Марти Макфлая из «Назад в будущее» обитают в потерянном рае (или в аду) эйзенхауэровской Америки, тогда как Джон Салливан — отец Фрэнка — живет в накаленной контркультурной обстановке протестов против войны во Вьетнаме, против государства «квадратных», в атмосфере теплящегося идеализма по поводу возможностей коренного преобразования общества. Именно это сразу делает отца и сына, тоже успевающего получить подобный опыт, душевно близкими. Оказывается, что разница между отцом и сыном Макфлаями критическая, они люди разных миров, а между Фрэнком и Джоном Салливанами различия незначительны. Они мгновенно понимают друг друга, а Марти Макфлаю приходится тратить нечеловеческие усилия, чтобы расшевелить своего папашу. При этом Деннису Куэйду (исполнителю роли Салливана-старшего) удается очень точно передать особенности поведения, присущие типичному американцу конца 60-х: уверенность в себе, спонтанность, наивность, бесшабашность, отличающие его от постмодернистской кислой умудренности сына. С другой стороны, Джеймс Кэвизел, исполняющий роль Фрэнка Салливана, забавно и тоже очень изобретательно демонстрирует уважение к отцу, к моменту их «трансвременно́й коммуникации» человеку одного с ним возраста. Эти две актерские работы, судя по всему, одни из лучших в этом году.

Вероятно, бо́ясь наскучить среднему зрителю чистой фантастикой, посреди фильма авторы, будто спохватившись, выводят действие в напряженный триллер. После того как старший Салливан своими действиями меняет прошлое, активизируется серийный убийца и борьбе с ним посвящается остаток фильма. Но эта линия столь же предсказуема, сколь и неизобретательна.

Тем не менее вызывает восхищение способность голливудцев находить съедобные грибы в городском сквере — исхоженном пространстве жанрового кинематографа.

ЛЕОНИД ГУРЕВИЧ

Городской романс

«...В наши дни воспевать уголовника, пусть даже раскаявшегося, нет уж, увольте!»

«...Послушайте, что это за блажь у нынешних интеллигентов: якшаться с блатными, тиражировать их фольклор — никакой брезгливости!»

«...Да это же страшная история: брак вора и лимитчицы!»

Я не придумал ни один из этих отзывов на фильм Светланы Быченко «Полина». Подслушал. Рассказывают, что подобных суждений предостаточно.

Честно говоря, не уверен, что необходимо их оспаривать. Во-первых, потому что таковы реалии фильма. Его героиня Полина, действительно лимитчица и действительно выходит замуж за домушника Бориса. Правда, заметим, за «завязавшего» домушника.

Во-вторых, в фильме и в самом деле Борис (в тюремном прошлом и свободном настоящем стихотворец и певец) участвует в известной телепрограмме Э.Успенского «В нашу гавань заходили корабли» и украшает собой юбилейный вечер режиссера Леонида Марягина. Но опять же заметим: фильм не ликует по этому поводу, отнюдь не произносит «одобрям-с»... Скорее, иронически констатирует: интеллигенция смакует блатные песни — ее дело.

В-третьих: не воспевает Светлана Быченко уголовника, а сочувствует ему, любит, если хотите... А уж лимитчицу — тем более. Разве это плохо?

В обычной жизни человек сдержанный и не сентиментальный (я это знаю точно, она закончила мою мастерскую на Высших курсах), Светлана отмечена особым даром профессии: любить своих героев. Без этого, как говорят, не спляшешь. Присмотритесь, прислушайтесь, как общаются в кадре со Светой ее герои, как готовы поделиться самым интимным. Без взаимной любви подобное невозможно в документалистике. Но Бы-

«Полина»

Автор сценария и режиссер **С.Быченко**
Операторы **А.Привин, С.Чаплинский**
«Кинофабрика Д.Харитонова»
Россия
1999

ченко не ставит задачу «расположить к себе». Она так чувствует. И заражает этим чувством зрителя. Меня, во всяком случае. Да и, думаю, большинство.

Да, «по первости» ее герой диковат. Весь в шрамах, изуродованное лицо, мат-перемат, жаргон, походочка, как в море лодочка, того гляди прибьет. А что вы хотите — восемнадцать лет сроков оттянул! А главное, был бы только «чифирист», а то еще пьянь-пьянью, запойный...

Но вот, поди ж ты, бывший дворник, а ныне продавщица гастронома Полина готова не спать ночами, слушая его стихи и песни (вся округа кассеты покупает). Она любовно протирает его после душа полотенцем и, ласково бранясь, обряжает пьяненького в белую рубаху: «Я его слепила из того, что было». И, потрясенная тем, что он обязательно желает идти в загс, — она и не требовала! — с истинным волнением надевает кольцо ему на палец. А он, не слишком выбирая слова, признается всему миру, как любит ее: Полечку, Полюшку, хрен знает, откуда она взялась такая...

Как пойдет их жизнь — никто не поручится. И побьет его Полина, когда запьет (а он ее не тронет — ни Боже мой!), и поплачет о его непутевости, и пройдет он колесом по улице, а то и свалится мешком в ее магазине. Но никуда не деться: любовь.

Светлана Быченко сделала очень русскую картину. Жалостную. Горькую. Светлую. Страшную, конечно... Тяжкие реалии нынешней послеперестроечной России заполняют экран. Свадьба в коммуналке, как водится, загульная, не цивильная, так сказать... Сама коммуналка: тесная кухня, соседи у конфорок, соглядатаи в коридорах. Комната для дворничихи — вот радость-то!..

...Колония малолеток, где «завязавший» Борис дает концерт («воспитательная работа»), а юные урки и воры криками «любо!» одобряют родной блатной репертуар, как только что им восторгались рафинированные интеллигенты. С той только разницей, что потом малолетки маршируют на плацу, а кинематографисты разъезжаются в иномарках...

...Магазин, откуда пьяного Борю выводит по просьбе жены рослый вышибала.

Фотографии покосившейся хаты. Лица родных — бедующие сегодня на малой родине мама и племянники «хохлушки» Поли, которая уехала на заработки. Раньше-то в Москву наезжали посмотреть, в мавзолей она их водила, все как у людей. Эх, Россия...

Картина Светланы Быченко хороша, прежде всего, именно этой интонацией. Именно тон делает ее эмоциональным потрясением. Но грех не сказать и о том, как она сделана.

Режиссер меняла монтажную схему не раз и не два. Пока не остановилась на новаторском и крайне современном, на мой взгляд, принципе. Светлана словно держит в руке пучок нитей. Она перевивает их не по две и друг за другом, а как бы несколько в один раз. Полифония монтажа адекватна полифонии смыслов. Уже в завязке есть и нынешнее благополучие бывшего урки, и его прошлое — колония, и невеста Поля, и чифирь на кухне, и признание в любви... Так и закрутится этот клубок, выворачиваясь то одним боком, то другим, не путая карты, но пополняя колоду то одной мастью, то другой. И шестерка в кон, и туз.

Верный расчет на современных зрителей, ровесников автора, а то и помоложе. У них хваткий, цепкий взгляд, они не терпят последовательного, плавного (долгого!) изложения. Хватают на лету и раздражаются разжевыванием. Другая эстетика, другая стилистика, XXI век. Вот и славно.

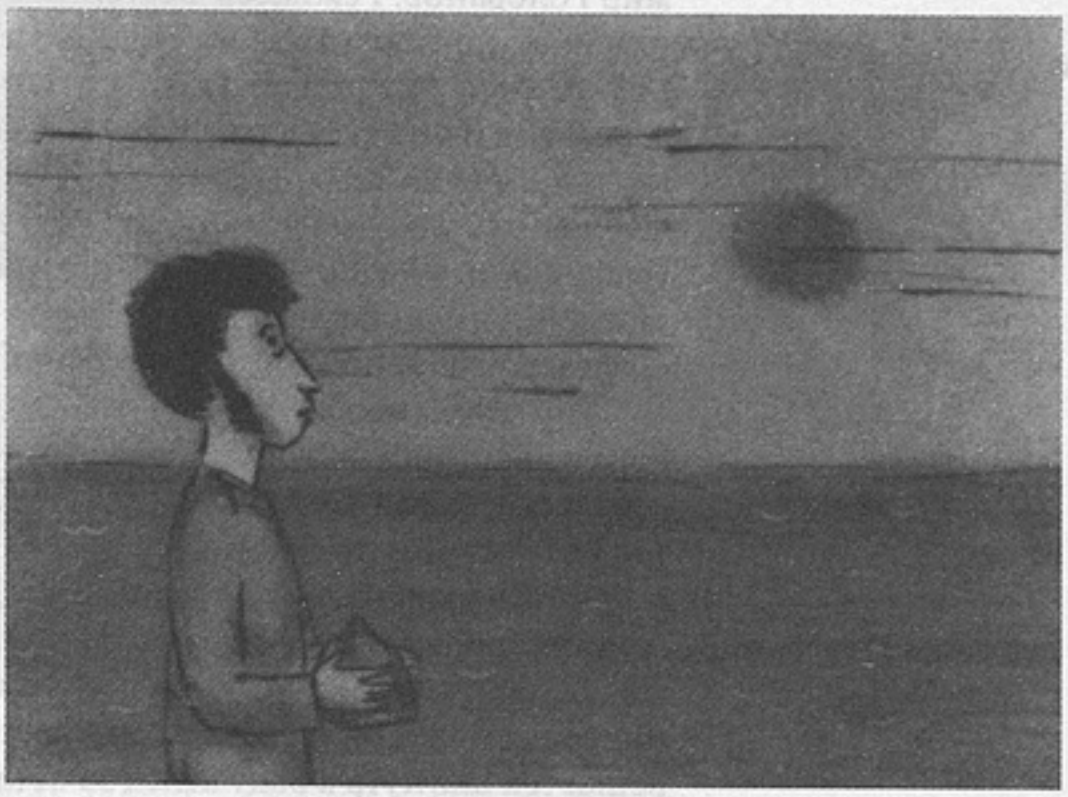
Светлана Быченко не золотит пилюлю и не округляет концы. Запивший Боря плюхнулся между дверями магазина, увиливая от швабры уборщицы. Полине плохо удается изображать перед покупателями спокойствие за магазинной стойкой... Но только что, за секунду до того, так ладно и складно пели они с мужем, так вторили друг другу, перекликаясь голосами, что, право, рано хоронить их союз...

АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬКОВА

«И там я был...»

Понятно, что такое событие, как 200-летний юбилей со дня рождения А.С.Пушкина, солнца нашей поэзии, национальной гордости и так далее (каждый может продолжить этот ряд, насколько хватит дыхания), не могло оставить равнодушными отечественных аниматоров. В результате на свет произведено семь фильмов, так или иначе связанных с Пушкиным, именно столько их было показано на последнем Тарусском фестивале. И сразу же, как в карточном фокусе, они разошлись по кучкам: три легли направо, три налево, один в середину («направо» и «налево» здесь определения чисто случайные, и ничего другого кроме необходимости противопоставления за ними не кроется). Три беспредельно пошлых и бездарных фильма по мотивам различных пушкинских произведений. Три более или менее «биографические» картины, на мой взгляд, родившиеся из пушкинской трилогии Андрея Хржановского. Меньше всего это относится к фильму Оксаны Черкасовой «Ваш Пушкин», но и в нем чувствуется присутствие посредника. А хотелось бы, чтобы у каждого из авторов был вот именно что не «наш» и не «ваш», а свой собственный Пушкин. И, наконец, стоящее отдельно и от тех, и от других «Лукоморье. Няня» Сергея Серегина.

Что говорить, едва ли не все анимационные картины, о которых приходилось писать в последнее время, да и вообще все, что мы в последнее время видели, в большей или меньшей степени требуют снисходительности, постоянно возникают оговорки и оглядки на сегодняшнюю ситуацию, трудности, отсутствие денег, мизерное количество лент, неизбежно приводящее к понижению общего уровня. То, что раньше считалось бы рядовым хорошим фильмом, теперь становится событием. И вместе с тем качественных, профессионально сделанных картин — той самой «продук-



«Лукоморье. Няня»
Автор сценария **В.Голованов**
Режиссер **С.Серегин**
Операторы **З.Киреева, К.Расулов**
Художник **С.Кравцова**
Композитор **И.Назарук**
«Мастер-фильм»
Россия
2000

ции», только на просмотр которой в Доме кинематографистов во время отчета студий каждый год уходило по три дня (и ведь это все делал один «Союзмультфильм»!) и еще день на знакомство с тем, что производил за год «Экран», — теперь практически нет, нет того плодородного слоя, на котором могли бы вырастать, над которым могли бы подниматься действительно нерядовые работы.

Так вот «Лукоморье. Няня» — просто хороший фильм. Сделанный, как раньше, командой, а не, как это часто происходит сегодня, одним человеком. Причем сценарист в этой команде — профессионал наиболее опытный, Владимир Голованов. Режиссер Сергей Серегин, с одной стороны, конечно, в кино не новичок, но с другой — все-таки дебютант. В отличие от многих, в анимационную режиссуру пришел не из художников и не из аниматоров. Скорее, приближался к ней по некоей спирали. Закончив МГУ по специальности «журналистика», работал на телевидении, на «Союзмультфильме», в Школе-студии «ШАР». Сделал два документальных фильма: «Михаил Цехановский. Драматическая графика» и «Федор Хитрук. Профессия — аниматор». А уже потом взялся за анимационный фильм. Что касается художника, то это совсем новое имя: для Софьи Кравцовой «Лукоморье. Няня» — дипломная работа.

Название необычное, но точное. Оно родилось из знакомых каждому ребенку пушкинских строк и не менее широко известных сведений о том, что няня рассказывала Пушкину сказки, а он потом пересказывал их по-своему. Вот так уже в самом названии соединены вымысел и реальность. Грань между ними стерта и в экранном повествовании, и вполне реальный — в реальности рисованного фильма — Пушкин разгуливает среди собственных персонажей. Сказал же он: «И там я был, и мед я пил». Вот Пушкин, пока один из богатырей любезничает с русалкой на ветвях, пытается было стать в строй на его место, но... не решается шагнуть в воду вслед за остальными. А вот он вполне натурально простужается, и няня лечит его народными средствами. Словно нет никакого перехода от яви к вымыслу, а выбранная техника рисованной анимации позволяет свести воедино то, что существует в реальности, и то, что возникает на бумаге под пером.

Не стану делать вид, будто фильм стал для меня открытием и потрясением. К сожалению, открытий и потрясений в анимации что-то давно не наблюдается, а случаются одни только сенсации, да и то не всегда объяснимые. Как-то так получается, что на одни фильмы все разом набрасываются, как назаровские муравьи, а мимо других пробегают не глядя. Про «Лукоморье» говорят примерно так: «Там все сразу ясно». Фильм действительно ясный и простой, что совсем не равнозначно примитивности. Действительно неброский, и, может быть, его графика кажется немного вялой. Но Пушкин получился. И, мне кажется, ценнее всего то, что у авторов получился «свой Пушкин», такой, какого раньше ни у кого не было. А это и есть самое главное.

Безусловно, в профессии необходим и высоко ценится эксперимент, собственно мастерство, но к чему все это, если персонаж на экране хоть и шевелится, но не оживает, не одушевлен? Мне кажется, чем дальше, тем прочнее многие забывают, зачем двигаются фигурки на экране. Авторы «Лукоморья» это знают и помнят. И их фильм — пусть несколько робкий и не очень размашистый, но важный шаг по тому единственному пути, на котором рождается действительно живое. Остается надеяться, что эта тропа все-таки не зарастет.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

М.ЛИПОВЕЦКИЙ

«Всех люблю на свете я!»

У «Брата-2» замечательный эпиграф: актер с провинциальным акцентом и с лицом братка на фоне модного полувоенного «хаммера» читает лермонтовское «Нет, я не Байрон, я другой...». Какая тонкая деконструкция предыдущего фильма, какая изящная самопародия — ведь романтизация протагониста «Брата» Данилы Багрова, добродушного киллера с детским лицом (и наивным сознанием), приобрела, как я понимаю, культовый, как сейчас говорят, характер вполне нежданно для Балабанова и Сельянова и потому не могла не заставить их задуматься о том, почему брошенный ими камешек (на мой вкус, помесь посредственного сюжета с оттепельной выделки простым парнем, подкрашенная музыкой «Нау» и парадоксальной фактурой С.Бодрова-младшего), почему эта случайная (как утверждал А.Балабанов) работа вызвала такую бурю в местном пруду? Такое начало настраивало на ироническое отношение к герою, а особенно к толпе, которая увидела в нем героя. Оно обещало нетривиальное (может, даже постмодернистское) развитие, и первые сцены в Останкино, где Багров лицом к лицу сталкивается с кумирами эфира, казалось бы, поддерживали эти ожидания. Но... авторы предпочли сделать сиквел и action. Никаких обид. Action так action. Дело нужное и интересное.

Правда, будучи горячим поклонником американских боевиков с их жестким жанровым каноном, позволяющим сочетать невероятность приключений, стрелялок, погонь и т.п. с математически выверенной сюжетной логикой, где каждое ружье ждет своего часа и каждая мелочь строго замотивирована и играет по меньшей мере дважды, я, честно говоря, недоумевал, уже глядя первого «Брата» с его бесконечными проходами героя по пустому Питеру и, вообще, с жутко медленным сюжетом. Но по сравнению с «Братом-2» первая часть кажется тайваньским боевиком. В «Брате-2» с сюжетом творится нечто невообразимое.

Совершенно неясно, что там произошло с этим русским хоккеистом Митей Громовым, играющим в Америке. Кто кого перекупил? Кто кому недопла-

тил? Три раза я перематывал этот кусок на кассете. Увы, не дошло. А ведь это мотивировка всего сюжета. Так, может, Данила будет мстить за убитого друга? — догадался я. Но и тут не сбылось — ни Меннис, американский «новый Аль Капоне», ни Белкин, герой С.Маковецкого, ни даже непосредственный организатор убийства наказаны благородным разбойником не были.

Вообще, вопросы типа «почему?», «зачем?», «куда это ведет?», «куда то делось?» тревожат разум при просмотре этого фильма ежеминутно. Я, например (по тупости, безусловно), так и не понял, какую сюжетную роль играла в этом фильме Ирина Салтыкова (кроме, конечно, сидения в стеклянной ванне). А американская красавица телеведущая, которую Данила так добродушно трахнул (ну, мол, ладно тебе, а та даже и не охнула — вот они, хваленые феминистки! — я уж не говорю о том, что ни одна американская женщина, а тем более состоятельная, никогда, ни под каким видом не приведет незнакомца — и иностранца! — к себе домой, где живет одна; мне скажут «условность», и я бы готов согласно закивать, если б она, эта условность, была сюжетно замотивирована, но этого-то как раз и нет!), она зачем в сюжете? А как так получается, что когда Данила приезжает в Америку, зритель еще помнит про четвертый мост, а Данила уже забыл и до последних минут так и не вспомнит!

А что сюжетно важного (кроме стишка про «это все мое родное» и того, что американец «жадный очень») Данила узнал во время эффектной сцены в гимназии? Или же во время стрелялки в подвалах чикагского ночного клуба — зачем ему понадобилось убивать ну никак не меньше десяти невооруженных людей? Ради того, чтобы узнать, где находится главный американский злодей? Но он и так знал, что в офисе, и даже адрес и телефон этого офиса был ему уже известен. Так зачем? Чтобы денег добыть? А как он эти деньги потом использовал? На какие романтические цели? Он, который всем доказывает, что не в деньгах сила, а в правде. Где *тут* правда? И по логике action, и по логике героя — если цели не романтические, то он просто убийца и грабитель. Или все-таки герой?

В этой озадачивающей центральной, можно сказать, боевой сцене действует еще один любопытный принцип этого странного action: *стреляют только наши и только в одну сторону — в них стрелять некому!* Принцип нарушается только однажды — в сцене в туалете со старшим братом, который, понятное дело, «урод в семье». Почему так ничтожно сопротивление среды, что плохие не то что защитить себя, а вообще ничего не могут — ни выследить, ни атаковать, ни стрелять, ни драться?! Почему финальная встреча с главным злодеем Меннисом, та, что в правильном боевике обязательно вырастает в «поединок роковой», здесь носит какой-то абсурдно пассивный характер? От Данилы потребовался подвиг пешего подъема по внешней пожарной лестнице на сотый, наверное, этаж (подвиг атлета, безусловно, но для action, по-моему, слегка скучновато, тупо как-то, а?), а там даже охраны нет никакой, и новый Аль Капоне в своем офисе, как советский командировочный в урюпинской гостинице, играет в шахматы и пьет русскую водку, и некому его защитить, и нет у него никаких приемов против Данилиного лома. Характерно, что, пользуясь своей безнаказанностью, Данила немедленно читает врагу лекцию о правде и силе («я вот думаю, что сила в правде») и лишь потом изымает деньги (не показано, как). Мне лично было жаль этого уютного «каку», а не налетчика Данилу. А вам?

Возможно, в Данилу не стреляют и сопротивления не оказывают по той причине, что его антагонистами являются не живые люди, а идеологические фантомы. Характерные черты можно обнаружить только у Виктора Багрова (В.Сухоруков) и Валентина Белкина (С.Маковецкий), да и то исключительно благодаря актерским индивидуальностям и скорее вопреки выданному им тексту (вообще отличающемуся редкой убогостью). Что же касается остальных, то тут список реально действующих лиц выглядит так: русские (плохие и хорошие), американцы (черные — все плохие, кроме телеведущей; белые богатые — плохие, белые бедные — хорошие), еврей (плохой), хохлы (плохие), мафиози (русские и американские — все плохие, кроме доброго охранника Кости Громова, а потому что — друг Данилы). Всё! Вариации минимальны...

Пусть будущие исследователи творчества А.Балабанова и С.Сельянова вы-

ясняют, что было раньше — курица или яйцо. Был ли добротный сценарий боевика испорчен идеологией, или, наоборот, была идеологическая конструкция, которую наспех обернули в боевикоподобный сюжет, не шибко печалясь о том, что концы с концами не сходятся? Очевидно одно — дырки в сюжете боевика заткнуты идеологическими тампонами, и этой самой идеологии авторы фильма придают настолько большое значение, что беспартийный по своей природе жанр action не выдерживает этих инъекций и разваливается на куски.

Скажем, уже упомянутая бойня, устроенная героем в подвалах ночного клуба, как было сказано, сюжетно совершенно бессмысленная, в то же время идеологически мотивирована тем, что на экране телевизора идет видеозапись изнасилования русской девушки, купленная, по-видимому, для Менниса. Уложив десяток случайных людей, Данила символически отомстил за изнасилованную для потехи американского миллионера русскую девушку. Это никак не проговорено, но это так построено.

Что это за идеология? Она очень простая, и выражена она почти полностью в дивном стихотворении (я бы очень хотел узнать, кто автор этого шедевра, чтобы поблагодарить, конечно), которое Данила слышит в исполнении Белкина-младшего, гимназиста, и тут же запоминает наизусть, а чтоб и зритель не забыл, он его декламирует раз пять на протяжении фильма. Я тоже запомнил: «Я узнал, что у меня есть огромная семья... Это родина моя... Всех люблю на свете я!» Правильно или забыл чего? Любовь к родине, ставшая немодной за последнее десятилетие, декларируется Данилой с вызовом («Я родину люблю!») и по замыслу авторов подтверждается действием. Особенно мне понравилось, как он под этот стишок расстреливал матерящихся негров (какой контраст: он про родину, а они про motherfuckers). Он всех любит, а вот русских никто не любит и все обижают. Хохлы помогают мафии убивать и грабить хороших русских («Вы мне еще за Севастополь ответите», — напоминает им Виктор Багров). Евреи русских обдирают. «Мы, гусские, не обманываем дгуг дгуга», — говорит анекдотический еврей с Брайтона по фамилии Куйбышев (они нам еще за Куйбышева ответят, да?), продавая Даниле за смехотворно высокую цену (как будет ясно из долгого хохота американца дальнобойщика) старую ломаную машину. Да и у Валентина Эдгаровича Белкина, русского Аль Капоне, бьюсь об заклад, с пятым пунктом не все в порядке. Слащавый Киркоров так плох потому, что он «одно слово — румын». Про кавказцев все уже было сказано в первом «Брате». Но это все мелочи, и нацмены именно поэтому изображены в «Брате-2» в соответствии с самыми затасканными и примитивными стереотипами — не в них дело.

Главный враг России — Америка, и весь «Брат-2» об этом. О «Гудбай, Америка, о!», о превращении бывшего рая на земле (в советском «воображаемом», конечно) в ад похуже нашего или, скорее, в империю зла, без которой нам жилось бы лучше. В «Брате-2» Америка русских людей использует, грабит, насилует (см. выше), плюс жертва перестройки Даша, ставшая проституткой в черном гетто, а все потому, что американцы «жадные очень» и это они насаждают гнусную идеологию поклонения деньгам: где деньги — там сила. Идеологией этой очарован весь мир, перед ней не может устоять старший брат — за что Данила его и бросает, — и ей один только Данила со товарищи и противостоит, символизируя собой величие русской духовности. У американцев, понятно, с духовностью плоховато: вот, например, хоккеист, развращенный американскими деньгами, долго не отвечает на звонки приехавшего его спасать Данилы, переночевать к себе не пускает и денег в долг не дает. Тут все просто, как в газете «Завтра».

Но у Балабанова Америка, вообще говоря, изображена чуть-чуть более сложно. Здесь четко разыгрывается оппозиция «белые — черные». Белые — однозначно «лохи», «уроды», наивные болваны, которые, с одной стороны, соблюдают свои дурацкие правила (вроде запрета пить из горла на улице, если бутылка не в пакете), а с другой — обмануть их проще простого: Данила проник в охраняемый офис, потому что не поленился воспользоваться никем не охраняемой пожарной лестницей. С белыми проблем никаких, будь они хоть мафиози, хоть нет. У них все — «просто так», поясняет пожившая с американцами Даша (Д.Лесникова).

Другое дело — черные. Тут опять выступает Даша, главный эксперт по Америке: в черных есть первобытная энергия. Для иллюстрации этого тезиса все афроамериканцы в фильме Балабанова выглядят откровенно зверски, никогда не улыбаются, ходят стаями, все они либо сутенеры, либо торговцы оружием, либо наглые нищие, либо коррумпированные полицейские, покрывающие своих бандитов (за кадром). И даже обычная публика в черном баре с явной ненавистью смотрит на забредшего туда белого человека. Короче, «fuck the niggers!» — как говорит в фильме американский белый, понятно — полицейский (в реальной, а не придуманной Америке коп побоялся бы сказануть такое при свидетелях — за такое значка лишаются сразу). При этом явно из соображений презираемой политкорректности вводится симпатичная, а главное, покладистая черная телеведущая, мол, не все негры плохие, впрочем, совету мудрого полицейского Данила и тут последовал — вот, кстати, и выяснилась сюжетная (а точнее, идеологическая) функция прелестницы.

Недаром именно банде черных удается избить Данилу, именно они эксплуатируют бедную Дашу. Вот от них и исходит главная опасность. Они угроза цивилизации белых, чьим защитником выступает русский богатырь Данила Багров (лохи, белые американцы, давно сдали все позиции), который, побитый один раз черными, как увидит негра, сразу же тянется к пистолету. Авторам фильма, как и доброму Даниле, похоже, действительно невдомек, почему негров нельзя называть ни неграми, ни тем более ниггерами. Для творцов «Брата-2» расовая принадлежность и в самом деле становится главным водоразделом между добром и злом, то есть, говоря по старинке, этнические характеристики воспринимаются как *нравственный* критерий. Гнусная политкорректность определяет такого рода воззрения как нацистские[1] и предлагает относиться к ним, ну, скажем, как к испусканию газов за обедом. В «Брате-2» критика политкорректности скрывается под псевдонимами «всех люблю на свете я» и «любовь к России». По-своему логично, ведь в черном образе врага находит новое воплощение миф о всечеловеческой миссии России, которая, жертвуя собой, в очередной раз спасает мир от чумы... Итак, вот чему должна противостоять Россия: деньгопоклонству белых американцев (зараза моральная) и дикости черных (зараза физическая). Спасая цивилизацию и неся духовность, доказывая кулаком и пулей, что не в деньгах сила, а в правде, понял, сука?.. То-то Данила на этот раз называет себя студентом мединститута. Просто доктор Живаго!

В современной России, которую не уважают и не боятся, такая идеология оказалась удивительно востребованной. И мальчиками-девочками шестнадцати лет, которым позарез нужна национальная гордость, и новыми хозяевами жизни, которым не нужны никакие конкуренты на русском рынке и для которых мысль о враждебном Западе экономически необходима для процветания их бизнеса по их правилам, и теми, кто чувствует себя обманутым Западом, который-де поманил демократическим процветанием, а на деле одарил богатством только братков на «Мерседесах» да воров в членовозах... Именно поэтому фильм вызывает внутреннее сопротивление только у тонкой прослойки, а подавляющим большинством электората воспринимается не как откровение, зовущее на баррикады, а как точный слепок нормальных эмоций, как их *коллективное бессознательное*[2].

Нова ли эта идеология?

---

[1] Опять-таки умные авторы фильма предупредили упреки в нацизме, введя в фильм забавную фигуру торговца оружием по кличке Фашист, одетого в мундир офицера вермахта, — мол, это все «эхо войны», давно не актуальная проблематика, интеллигентские фобии, которые молодежь воспринимает со здоровым юмором.

[2] На коллективное бессознательное указывает и то, как последовательно разворачивается в фильме чисто репрессивная репрезентация женщины, воспринимаемая и поданная как норма. Звезда (Салтыкова, телеведущая) пуста и податлива, с ней построже, без нежностей. С падшей Дашей тоже все просто. Со словами «русские своих не бросают» ее можно запросто подставить, кинув дилера. Особенно трогательна сцена в бане. Мужчины строго завернуты в свои полотенца-тоги, ни дать ни взять патриции, обсуждающие свои важные дела. Нагие девы плещутся в бассейне и отсылаются погулять при обсуждении серьезных вопросов. Но зато когда их допускают до мужского общества, все трое кокетливо распахивают свои полотенца — что с них возьмешь, кроме этого?!

Судя по киноязыку «Брата-2» — нет, не нова. Более того, поразительно, какой советский фильм снял эстет Балабанов! Все изображение Америки и одного из ее красивейших городов Чикаго выдержано в ровной черно-серой гамме. Трущобы, притоны, руины, проститутки, а если нарядный центр, то только в дождь! Откуда это? Ну, конечно, из Валентина Зорина и прочих борцов с загнивающим империализмом. Вы думаете, что проститутка Даша пришла из Достоевского, влекомая инерцией светлого образа падшей женщины? Да нет же, это цитата из какого-нибудь Цезаря Солодаря (для тех, кто забыл, был такой обличитель сионизма), в пьесах которого (которых) советская женщина, оказавшись в эмиграции, с неизбежностью пролетарской революции становилась проституткой. А братская солидарность трудящихся воплощена в образе белого американца, водителя грузовика (доехавшего до Чикаго из финала первого фильма, конечно): он и на дороге не бросит, и на помощь придет когда надо, и затащится от русского рока ну точно так же, как в советских фильмах иностранцы непременно тащились от «Калинки». А «фронтовое братство», где даже шофер Салтыковой — раз он «поучаствовал» в Афгане — товарищу поможет, что это, если не рефлексы «темы Великой Отечественной войны в советской литературе»? И то, что «Гудбай, Америка, о!» поется детским хором, лишь поначалу воспринимается как шутка. Когда эта песня завершает фильм, узнаются ангельские голоса хора мальчиков, неизменного украшения всех партсъездов и Дней милиции. Так теперь звучит: «Родина слышит, Родина знает!..» Даже угадываемая во взаимоотношениях между Данилой и старшим братом, не выдержавшим искушения Западом, сказочная модель на самом деле глубоко соответствует традиции соцреализма (по К.Кларк). В этом контексте и красные знамена, и портреты-бюсты Ленина — Сталина, на фоне которых готовят свою оборону Данила со товарищи, и чапаевский «максим», и «Вольво», превращенное в тачанку, — все находит свое место, возрождая советский мифологический субстрат. Даже бритая голова Даши, поначалу воспринимаемая как западное извращение, потом обретает смысл по ассоциации с бритой головой героини «Неуловимых мстителей». Да и, вообще, не Даша она, а Анка-пулеметчица, боевой друг героя (тут никакой эротики).

Именно эту глубинную совковость «Брата-2» и должен заглушить стильный саундтрек, спетый лучшими рок-группами и певцами 2000 года.

Меня, однако, пугает то, что этот действительно отличный саундтрек не вываливается из стилистической ткани «Брата-2», сшитой на живую нитку из ошметков боевика с его идеей силы, нового русского (или новорусского) расизма и советских мифологем с тем же, в сущности, содержанием (превосходство, избранность, обиженность).

Значит, это модно. Значит, это носят.

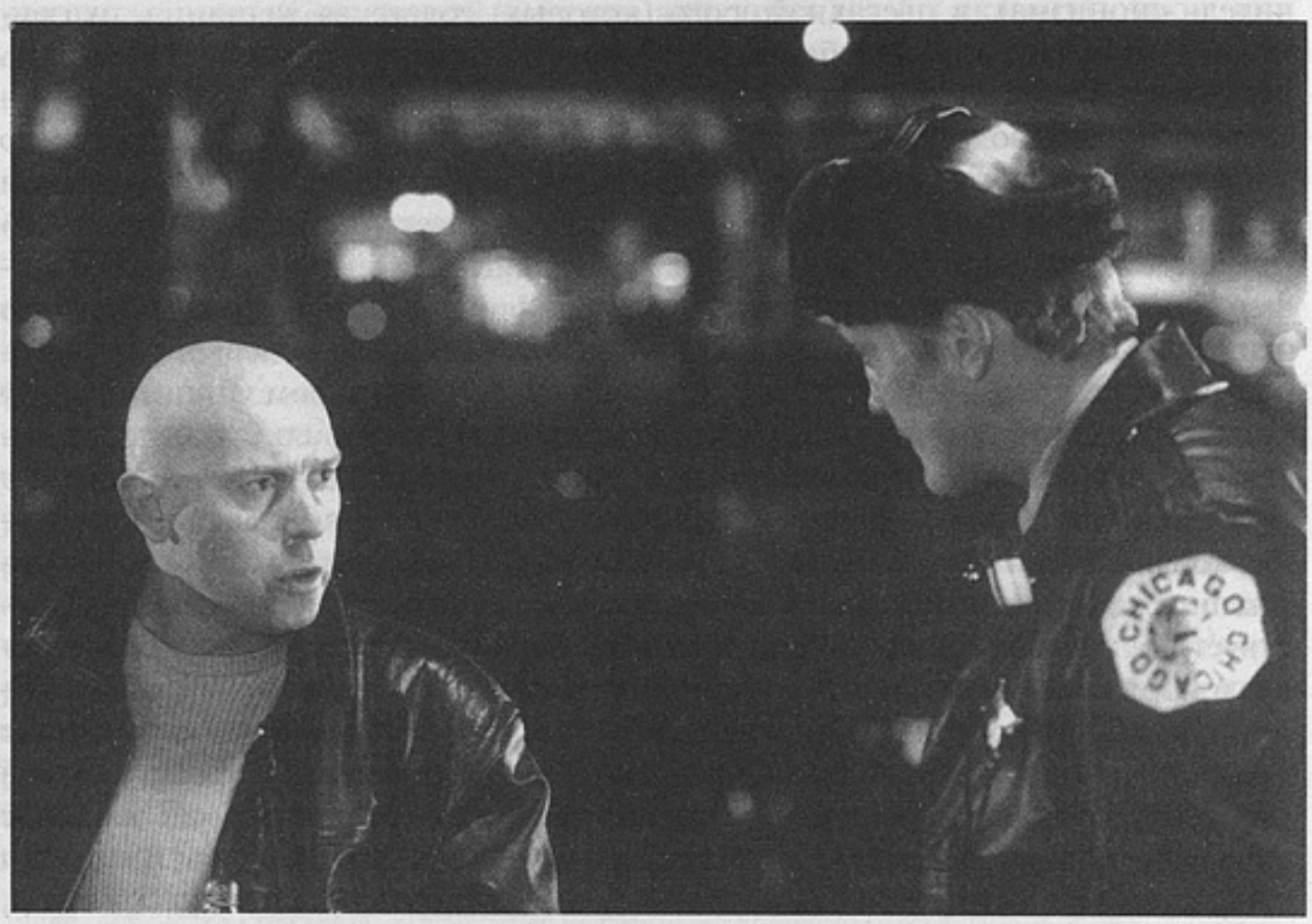
Хоть и плохо сшито, и вата вываливается, сейчас это катит.

И соцзаказ на национальную идею выполнен.

Редко удается так органично прогнуться.

ИГОРЬ МАНЦОВ

Звезды и солдаты



1

Во-первых, в свое время мне активно не нравился «Брат». Не нравится и сейчас. Думаю, «Брат» мастеровит, одномерен и пуст.

Во-вторых, связь второго «Брата» с исходной картиной формальна, необязательна. Совпадают действующие лица, актеры и авторы. И только.

Отсматривая первого «Брата», я остервенело бормотал американское четверостишие Эдуарда Лимонова:

Не предаст лишь пуля
Тихая и злая
Эх ты моя гуля
Пуля дорогая.

До сеанса полагал, что второй, наполовину американский, «Брат» устало доиграет агрессивно-меланхолическую тему первого. Нет, второй только притворяется боевиком, маскируется глянцем.

В-третьих, мне не кажутся сколько-нибудь убедительными те претензии, те похвалы, которые я услышал, прочитал или смоделировал в сознании. Полагаю, что второй «Брат» умен до хитрости, тонок до рукоделия. Скорее всего он обманул и меня. Выслушав мои аргументы, приятель-киноман рассвирепел: «Ты хочешь сказать, что эта самодовольная коммерция — великая картина?!» «Что-то вроде того, — не смутился я, — кажется, так. Великая — потому что хотела плевать на твою терминологию, на иерархию, на искусство, а в особенности — на «великое» искусство. Она не стремится занять чужое место, узурпировать территорию неподготовленной души. Она хорошо продалась: авторы сыты, дети накормлены, жены довольны». Теперь поговорим.

2

Брутальный писатель Лимонов явился в эту статью не случайно. Он будет иг-

рать важную роль. Я считаю, Лимонов — крупный писатель, отличный писатель. Поэтику просто «Брата», проблематику «Брата-2» Лимонов предвосхитил еще в 70-е!

«Зачем вообще вам ехать в Москву? Москва не резиновая... — сказал приятель Анны, знаменитый художник Брусиловский. — Однако Москва — город жестокий, — продолжал он. — Выжить в Москве, стать известным в Москве... О, для этого нужно быть очень сильным человеком» (Э.Лимонов. Молодой негодяй).

А вы думали, просто «Брат» — о чем? Конечно, и просто «Брат» не такой простой! Да не обманет нас криминальная интрига. Время нынче такое: пистолет дешевле книги, поэтому строгий юноша Данила Багров преодолевает социальную иерархию посредством стрельбы на поражение, а не посредством изящной словесности, как молодой негодяй Эдуард Савенко. На социопсихологическом уровне «Брат» рассказывал вечную историю провинциала-завоевателя столиц. Стендаль, Лимонов, Балабанов, этапы большого пути, выбранные наугад. Типологически сходные сюжеты.

Эдуард Савенко намерен покорить столицу империи в лице ее гордых, неприступных женщин, ее редакторов, влиятельных критиков и всевозможной художественной богемы. Даже власти, несговорчивой советской власти не удастся проигнорировать задушевного провинциального модерниста! Заметили, оценили, приняли административные меры. Еще через полтора десятка лет упразднили любые стихи за ненадобностью. Вот почему Данила берется за пистолет: вечера в Политехническом, Лианозовские ночи теперь не дают путевку в столичную жизнь. Пистолет — дает.

По существу, Данила стремится в Москву, чтобы стать звездой. Сколько удивлялись загадочной одномерности этого персонажа. Однако пустотный канон не таит никакой особенной загадки: все же звезда художественного мира, даже самая агрессивная, совсем не равна киллеру-профессионалу, ни психологически, ни социально, никак. Алексею Балабанову была интересна история под кодовым названием «Как стать звездой», и он не вполне понимал, каким образом вместить ее в броскую упаковку криминального фильма. «Выжить в Москве, стать известным в Москве» — вот заветные желания Данилы и Эдуарда. Повторюсь, разница поведения двух этих персонажей в том, что им досталось разное время.

Теперь представляется очевидным, что первый «Брат» делался методом тыка, наугад, на глазок, на голом огне. Второй — ювелирная работа трезвой, даже аналитической мысли. Первый фильм про то, как Данила хочет стать звездой любой ценой. Второй — про то, как Данила становится солдатом. Неизвестным. Никому. Мальчик, красавчик, губастенький такой.

Мне уже приходилось писать, что априори социально успешный Сергей Бодров в роли рискового ловца удачи провинциала Данилы из первой серии — сильная натяжка, чтобы не сказать — фальшь. Теперь картина радикально меняется: Бодров замечательно органичен в образе паренька, изживающего по воле авторов свой звездный статус, дистанцирующего себя в соответствии с драматургической задачей от броского, узнаваемого имиджа и социального успеха. Теперь чем меньше Бодров играет, чем проще, растеряннее, непрофессиональнее он на экране, тем больше выигрывает его персонаж.

3

А какова пресловутая драматургическая задача? Например, такова: Балабанов и Сельянов с неумолимой последовательностью на протяжении всей картины разводят публичных и приватных персонажей. Вообще, категории «публичность» и «приватность» являются во втором «Брате» смыслообразующими.

Если эта картина кого и задевает — сознательно, беспощадно, — так это звезд, такую структуру организации личности, которая предполагает приоритет имиджа, культивирование имиджа и утрату лица. «Брат-2» против звезд, против небесных светил как класса. Звезды здесь: Горбачев, который «сдал Родину американцам, чтоб тусоваться красиво», русский хоккеист Громов, жлоб и нытик, красующийся в энхаэловской форме, лидеры телеэфира, эстрады, большого бизнеса.

Звезды — это маховик, жесткая программа поведения, публичность как гарант преуспеяния и успеха. Непреклонный Доренко, справедливый Киселев, «старые песни о главном»... «Звезды — жалеют ли? Мать жалеет, и да будет она выше звезд», — казалось бы, по другому поводу заметил некогда Розанов.

Звезды не жалеют. Никого. Ни о чем. Звезды молча, снисходительно кивают, не допуская Данилу до себя, но обжигая-таки сиянием славы. Читатель, вспомни телевизор, откуда три сотни несменяемых звезд дают нам уроки жизни! Кто сочинил эту жизнь, кто утвердил расписание уроков, кто, наконец, выдал учителям сертификат качества? Должно быть, звезды старшего поколения, давно потухшие квазары и пульсары эпохи «большого взрыва».

Конечно, звезды — неизбежное зло эпохи электронных технологий и массовых коммуникаций, конечно, нам еще придется отправиться к ним на поклон за дебильным советом, за жареными фактами, за бессмысленной информацией. Но хотя бы один раз звездам следовало решительно врезать, хотя бы в виртуальном пространстве киносюжета: «Салтыкова? Это кто?» «Демидов? Не знаю!» «Киркоров? Румын!» «Американский полицейский? Да я и сам милиционер!!!» Последняя реплика, кстати, звучит настолько же смешно, насколько гордо.

Лейтмотив картины — встречи безвестного Данилы со знаменитыми людьми. «Ира, — вопрос Салтыковой, — а ты себя все время по телевизору смотришь?» — «А тебе что, не нравится? Ну и иди отсюда!» Вот она, логика звезды: тебе не нравится мой имидж? Проваливай, парень!

Если внимательно послушать вполне коммерческий саундтрек фильма, нельзя не выделить пару строчек группы «АукцЫон»: «Я сам себе и небо, и луна». Это Данила, сокровенный человек. Звезды же существуют лишь в качестве телесного приложения к собственному электронному имиджу.

Темнокожая американская телезвезда — своего рода «сестра», близнец московской Ирины. Она тоже, не отрываясь, изучает себя по телевизору. Хоккеист Громов отказывает Даниле в ночлеге, мотивируя это тем, что у него новая гёрл-френд и «здесь так *не принято*». Звезды отчуждены от себя самих, играют роли, конструируют имиджи.

Данила во втором «Брате» — орудие демифологизации. Он то и дело взламывает недоступный простому смертному звездный мир посредством паролей, ключевых слов, опознавательных знаков, употребляемых в этом ближнем круге. «Роуминг», «Маркетинг», «Вы простите, у нас тут разговор важный: со спонсором!», «Вы его не беспокойте минут десять, он заявление пишет, в попечительский совет!» Еще как работает! Двери отворяются, челюсти отвисают, руки вытягиваются по швам, на лицо натягивается доброжелательная маска.

«В телецентр поедем!» — командует Данила водителю, едва возникают проблемы с проверкой документов. Постовой моментально возвращает паспорт и козыряет. «Ух ты!» — недоуменно простонал старший брат. «Я же говорил, все документы в порядке!» — удовлетворенно подытожил водитель, Илья Сетевой. Наивный дурачок! Только многомудрый Данила знает: не важно, в порядке твои документы или нет. Важно знать заветное словцо, маркирующее причастных к власти. «В телецентр!» — и ты вне закона, в смысле никому неподотчетен.

«Тряхнем Салтыкову?» — интересуется у патрона-мафиози подчиненный. Патрон, конечно же, знает поп-диву, хотя, казалось бы, сферы их деятельности не пересекаются. Еще как пересекаются! «Общество спектакля» — вот их совместная жилплощадь. «Ты с ума сошел, она же звезда, ее вся Москва знает!»

Постиндустриальная эпоха предлагает переключить внимание с традиционного конфликта между трудом и капиталом на конфликт между знанием и некомпетентностью. Знанием особого рода, доступным только информационным жрецам. Казалось бы, это знание, эти словечки, эти манеры никто не скрывает: нравится, бери, пользуйся, владей! Однако, как всякая значимая социальная привычка, эта передается от своего к своему, от посвященного к посвященному. «Теперь мы должны заботиться друг о друге», — ласково нашептывает американский русскому бизнес-партнеру. Впрочем, привычки привычками, а друг друга сдают, что называется, легко. Первый «Брат» — картина, где

всякий готов сдать всякого. «Не предаст лишь пуля тихая и злая». Во втором «Брате» сдают только звезды, информационные бонзы. Простые, приватные люди ведут себя честно. Конечно, бунт Данилы и компании — утопия, однако это достаточный драматургический прием, достаточный для того, чтобы машина заработала. Все прочее вместе взятое российское кино не предлагает *никакой* внятной идеологии. Потому что признаться в подлинных пристрастиях и социальных привычках нашим художникам экрана, видимо, стыдно. А сымитировать популистскую, по их же понятиям, систему ценностей художники не в состоянии: слишком далеки они от народа, да и зритель у нас, как видно, не дурак, морщится, ругается, плюется на их нечленораздельные художества.

4

Первый «Брат» провинциален. Не потому, что действие происходит в одном, хотя и не последнем российском городе. Потому, что провинциален пафос первого «Брата»: стать известным вначале в одной российской столице, а затем и в другой. Нет, это не пафос, не идея — недоразумение. Следует проверить на прочность город желтого дьявола Нью-Йорк или, например, Чикаго. Согласно мифологическим заморочкам, следует отправиться туда, где воспроизводится враждебная, разрушительная для России идеология. Где печатают зеленые банкноты, где попрана правда, где обижают наших ребят (хоккеист Дмитрий Громов) и девчат (проститутка Даша).

Конечно, Балабанов и Сельянов не идиоты, идиот — их герой, Данила Багров. Они попросту воспроизводят вековечную мифологему. Впрочем, что здесь миф, а что реальность, мне, человеку, не видевшему живьем ни одного американца, судить трудно. Вот, однако, очень хорошие стихи все того же Лимонова, разом напоминающие беззаветные вирши Дмитрия Пригова, на которого Лимонов явно повлиял, и монологи Данилы:

В Америке как в Бухаресте
По окончании войны
Меняют деньги на штаны
Заботы их здесь прохиндейские
Создать компании злодейские
Инкорпорейшены фондейшены
Спешат и дети и старейшины
Я думаю о них что варвары еще
И потому так любят денег счет.

Проще всего отнести обличительный пафос на счет лимоновского персонажа, темного, якобы фашиствующего, от сохи. Но вот цитата из авторитетнейшего российского социолога Леонида Ионина, знатока всевозможных языков и наук: «Это, практически, вечная ситуация России — жить во враждебном окружении и считаться империей зла. Память у России всегда была короткой, и Россия на какое-то время сама себя обманула, решив, что советские вожди всегда лгали, а западные (например, Рейган с его «империей зла») всегда говорили истину. Но даже этот краткий, всего несколько лет насчитывающий, исторический опыт новой России показал, что коммунизм здесь ни при чем, а Россия живет во враждебном ей окружении. Для всех практически наших соседей и партнеров... лучше всего было бы, если бы Россия сделала себе харакири и исчезла с лица Земли»[1].

Еще одна составляющая искомой мифологии — путешествие эксцентричного европейца по Америке. Лучше — группы европейцев, еще лучше — самой худшей рок-группы в мире. «Ленинградские ковбои едут в Америку» — экзотический шедевр Аки Каурисмяки — идеологически и даже стилистически весьма близок второму «Брату». Группа (почти) восточноевропейских идиотов отправляется в Америку, потому что там, по словам авторитетного менеджера, платят деньги за любой мусор, например, музыкальный. Иначе говоря, не мною первым отмеченное «идиотское» поведение Данилы в Америке — еще одна устойчивая мифологема. Наш человек в Америке, финн, тунгус, татарин или

[1] И о н и н Л. Свобода в СССР. СПб., 1997, с. 52 — 53.

русский, — непременно блаженный идиот, противополагающий святую правду презренным деньгам.

Надо б кепочку поглубже на глаза
Чтоб не видели там злоба иль слеза
Чтобы только бы и знали, — вот идет
Препротивнейший прохожий. Идиот.

Лимонов угрюм и меланхоличен: ему пришлось в Америке задержаться. Каурисмяки, Балабанов, Сельянов шутят по-черному. Однако пресловутый юморок, хотя и имеет безусловное авторское клеймо, надличен.

5

Количество братьев по крови, по духу, по бизнесу, по чему угодно с трудом поддается учету. Этот идиотский, простой, как мычание, концепт представляется мне выдающейся авторской находкой. Я не согласен с мнением Натальи Сиривли («ИК», 2000, № 8), которая понимает братские отношения в картине буквальным образом: как «кровнородственные связи», «первобытные «фратернальные» отношения», «клановый способ жить». Думаю, это блестящий структурный прием, позволяющий легким движением руки развести героев по разные стороны баррикад, создать напряженный двуполюсный мир, пустить электрический ток.

Американский водитель трейлера, дважды помогающий Даниле, — брат. Конечно, и безумный Виктор Багров в нечеловечески точном и лаконичном исполнении Виктора Сухорукова — тоже брат, но в конце фильма про это хочется забыть, потому что Виктор — предатель и позорная жертва американского соблазна. Зритель разбирается в этих оппозициях на лету, потому что, нравится вам идеология этого фильма или нет, он предлагает определенные категории, недвусмысленные оценки, конкретную иерархию добра и зла. «Звезды — жалеют ли?» Брат — жалеет. Данила не слышит ублюдочный вопрос хоккеиста Громова о процентах, Данила ласково замечает: «Как ты на брата похож...» Поразительно, но не возникает мысль о том, что Данила лукавит, уходит от ответа. Скорее всего, он плохо разбирается в финансовых делах, слышит слово «проценты» второй раз в жизни. Одно слово — идиот, так не похожий на бесчисленных персонажей убогих отечественных боевиков, единственной заботой, единственной любовью которых становится американская «капуста». Вот почему потребители зрелищ сметают с лотков видеокассеты со вторым «Братом»: «Правду за деньги не купишь», «Любовь побеждает смерть», «Я узнал, что у меня есть огромная семья». Здесь ни при чем идеология социального реванша, ни при чем агрессивная моторика. В конечном счете, для того чтобы воспринимать художественный текст и осуществлять агрессивный передел, требуется и реально используется разная по своей природе психическая энергия! Впервые за много лет молодой, обаятельный человек говорит с экрана о простых, человеческих чувствах, предпочитая их идеологии неустанного потребления.

Самая кровавая сцена в картине намеренно стилизована под игрушку-стрелялку: рука с пистолетом из-под нижнего обреза кадра, стремительные перемещения из комнаты в комнату, виртуальные враги за каждым поворотом. Но, как уже было сказано, криминальные разборки здесь не более чем стилизация, жанровая проклейка, ритмическая отбивка. «Вам хочется трупов? Их есть у меня». Подлинное содержание картины проясняется там, где братья кучкуются, ищут друг друга, определяют степень духовного или бездуховного родства.

Ничуть не умаляя заслуг Алексея Балабанова как автора сценария и постановщика, хотел бы отметить значительное влияние, оказанное на поэтику фильма продюсером Сергеем Сельяновым. Человек, знакомый с тремя полнометражными лентами Сельянова-режиссера, без труда узнает во втором «Брате» мотивы, сюжетные построения, мифологемы «Дня ангела», «Духова дня» и «Времени печали». Тема братства — попросту ключевая во всех трех картинах Сельянова! В «Дне ангела» блаженный дурачок Мафусаил однажды узнает, что загадочный постоялец Полковник, одетый в неопределенного покроя военный френч террорист-подпольщик, — его, Мафусаила, родной брат. Что делать дурачку с этим открытием, равно как и с другим братом, не менее засекреченным

компаньоном Полковника? Видимо, жить с этим новым знанием, новым родственничком, каков бы он ни был.

Всепрощающая улыбка Данилы, в конечном счете, оттуда, из первого независимого отечественного фильма. В «Духовом дне» братья собираются со всей страны и, опознавая друг друга, приходят, по существу, к тому же выводу, что и Данила: «Я узнал, что у меня есть огромная семья!» Во «Времени печали» соседи разных национальностей — те же братья. Разъехались по всему миру, снова собрались через много лет посреди бескрайнего простора: «Речка, небо голубое, это все мое, родное». Геополитическое место встречи, намеченное лирическим персонажем Петра Мамонова.

Герой «Духова дня» преодолевал пространство, прыгая с питерской крыши на парижскую. Но тот же самый мотив внутренней свободы зашифрован в беззаботных, феерических перемещениях Данилы по миру. При этом особое внимание следует обратить на телефонные переговоры с Ириной, на пресловутый роуминг. «Привет, что делаешь?» — интересуется звезда, выныривая из роскошной ванны. «Я сейчас в Бирюлево... Бегу!»

У скандального московского таксиста есть двойник-истерик в Нью-Йорке. Чикаго, по словам Данилы, «где-то под Тулой» (очередной роуминг). И повсюду звучит заунывная, интернациональная попса: «Стюардесса по имени Жанна, обожаема ты и желанна...» Во всех трех картинах Сельянова огромный мир уже вмещался в локальное пространство дома, где волею судеб родились и проживают главные герои. Вспоминаю давнее сельяновское интервью, напечатанное в «Искусстве кино»: впервые очутившись на просторах Нью-Йорка, среди небоскребов, режиссер и продюсер ощутил нечто родственное. Это беспорядочное, масштабное варварство напомнило Россию, и Сельянов сразу почувствовал себя как дома.

Но еще важнее в контексте этой статьи другое признание Сельянова. Здесь же, в «ИК», он обмолвился о том, что его не интересует послевоенное советское кино, зато восхищает кинематограф эпохи «бури и натиска», тот самый классический кинематограф, который явился важнейшей вехой в развитии экранного искусства. Это исключительно важное признание проясняет во втором «Брате» очень многое. Революция 17-го года неожиданно и на многие десятилетия поставила Россию в центр мирового исторического процесса (об этом см., например, текст Е.Деготь в «ИК», 2000, № 3). И великое отечественное кино довоенных лет работало на укрепление народного самосознания. Именно Советская Россия была в картинах великих и просто хороших мастеров геополитическим центром мироздания. Париж превратился в Бирюлево, а ослепительный Нью-Йорк в «где-то под Тулой».

Начиная с 60-х советские режиссеры, все настойчивее культивируя буржуазные ценности и эстетику потребления, смещают геополитические акценты, впрочем, конечно, с благословения звезд партии и правительства, которым, как уже было сказано, «хотелось тусоваться», что извинительно, но не без последствий. Постепенно наши столицы стали превращаться на экране в пригороды Парижа или Нью-Йорка, в том смысле, что основополагающие ценности в кино стали все настойчивее соотноситься с буржуазно-западными[2].

[2] Вот показательный пример. Вспоминая о заслугах Московского кинофестиваля перед мировой общественностью, обычно называют «8 ½» Феллини и менее значительные картины западных мастеров, впервые «засветившиеся» в нашей столице. Между тем на протяжение полутора десятилетий, вплоть до перестройки, в детском конкурсе московского киносмотра участвовали фильмы иранских режиссеров, в том числе — практически все, включая короткометражные, работы Аббаса Киаростами, ставшего сегодня лидером мирового кино. Но, пожалуй, кроме критика Александра Асаркана, впоследствии эмигрировавшего именно в Чикаго (привет второму «Брату»!), никто не желал и не желает замечать иранский феномен. И понятно почему: наша интеллигенция давно уже не хочет знать искусство, не подкрепленное инвестициями, свободное от пресловутого «низкопоклонства перед Западом», чурающееся воспевать «потребление» в качестве главной жизненной ценности. В результате Киаростами и его коллег по-настоящему открыли, воспели, наградили всеми мыслимыми наградами культурные французы. Что же, еще Бунюэль замечал по поводу некоторых американских романистов: где бы они были, что бы делали, кто бы их читал, когда бы не американские пушки и доллары.

Окончательным диагнозом в этом смысле стал гениальный «Сталкер», где прежний мировой центр превращается в непригодную для жизни приватного человека зону. Где-то рядом все еще осуществляют свои художественные амбиции звезды, например, Писатель и Ученый, но, повторяю, никакого дома, никакой здоровой, пригодной для жизни территории не осталось. Муж — сталкер, вне закона, жена — в вечном ужасе, ребенок — калека. «Белые пришли — грабют, красные пришли — грабют, ну куды бедному крестьянину податься?!» Ровно в том же самом году, когда Андрей Тарковский в муках рожал свое бессмертное творение, Сергей Сельянов, Николай Макаров со товарищи снимали подпольную картину «День ангела», чтобы вернуть себе дом, родину, воздух, чтобы вернуть человека из резервации, из зоны в центр мироздания, собрать братьев — белых, красных, любых — и впервые с трагического 17-го года сесть за один стол.

Впрочем, подобные попытки в нашем кино чуть ранее предпринимал Глеб Панфилов. Его первые четыре картины — это болезненная рефлексия по поводу трагедии страны и народа, разломившегося на враждебные, плохо понимающие друг друга половины. У меня нет сомнений, что участие Евгения Габриловича в первых двух проектах обеспечило преемственную связь между золотым веком советского кино, столь любимым Сельяновым, и утомительной эпохой раннего застоя, в которую довелось начинать Панфилову.

Конечно, не случайно путешествие Данилы по миру начинается в «бывшем музее Ленина»! «Настоящий? Чапаевский? — кивает Виктор Багров на пулемет «максим». — Вот были времена!» Забавно, что люди, психологически склонные к безостановочной исторической и социальной ревизии, упрекают авторов фильма в призыве к некоему переделу. Комизм ситуации в том, что Сельянов и компания, скорее, реакционеры, чем бомбисты. Их пафос противоположен пафосу критиков: революция, Чапаев, Пудовкин или Эйзенштейн — единственный фундамент, данный нам в непосредственном ощущении. Если безапелляционно отменить революцию, которая в свое время уже отменила предшествующий миропорядок, то не останется вообще ничего, никакого пафоса, никакой национальной идеи. Не считать же таковой плохо стилизованные манеры ряженых аристократов.

Если Россию не собрать, брата к брату, душу к душе, то она неизбежно погибнет и разнесет полмира — вот очевидный стержень сельяновского кино, прививка которого к творчеству Алексея Балабанова дала в этой ленте столь впечатляющие плоды. Этот фильм, сделанный подлинно свободными людьми, впервые после раннего творчества Панфилова оставляет нашу историю в покое, все как есть, на своих местах. Пулемет «максим» — в музее или на тачанке, под которую старший Багров оперативно приспособил иномарку, а отъехавшего искателя красивой жизни Дмитрия Громова — на ледовой площадке НХЛ. Вольному — воля, никакой истерии, никакого выкручивания рук. «Я сдаюсь, я буду здесь жить!!!» — старший Багров предпочел пожизненное заключение в американской тюрьме нервной российской действительности. Бога ради! Мы все равно его любим — брата, дебила, променявшего «речку, небо голубое» на казенную штатовскую похлебку.

В отличие от сотен и сотен российских картин последнего десятилетия, «Брат-2» утверждает: *можно* жить, *нужно* жить. В том числе, в первую очередь — здесь в России. Особо цепляются к Фашисту, которого изящно и нервно изобразил Константин Мурзенко. Образ Фашиста действительно важен. Этот ряженый, дегенеративный вечный подросток, не готовый ни к какому реальному социополитическому действию, призван напомнить о *подлинных* преступниках, одетых в цивильную одежду, употребляющих дорогие сигары и грамотные политкорректные выражения. Данила и бывшая проститутка Даша, объявленные в розыск американскими спецслужбами, благополучно минуют все кордоны и препятствия. Для этого им было достаточно нацепить на себя шикарную одежду, подкатить в аэропорт на дорогом лимузине и проследовать в салон авиалайнера пассажирами первого класса. Разве пассажиров первого класса принято называть преступниками? Отнюдь, пассажиры высшего класса, звезды, совершают не преступления, а целесообразные коммерческие сделки.

Утверждать, что персонаж Мурзенко, с которым Данила осторожно сотрудничает («Вообще-то у меня, это, дед на войне погиб...»), опаснее персонажа Маковецкого, с которым Данила вступает в открытую борьбу, значит, лицемерить. Кстати, отметим сцену разговора Данилы с Белкиным-старшим. Как везде в «Брате-2», хорош Бодров, но Сергей Маковецкий творит в этом эпизоде чудеса. Его индивидуальная психофизика, манера игры вкупе с ракурсом съемки однозначно отсылают к советским картинам героической эпохи. Маковецкий воскрешает визуальный канон предателя и вредителя. Кажется, стоит убрать цвет, получишь Эрмлера, Пырьева или Ромма. Это наблюдение — еще один аргумент в пользу того, что картина не является подражательной коммерческой поделкой, напротив, ее визуальная ткань, как и ее сюжет, является продуктом незаурядной работы в поле кинокультуры.

6

«Фукуяма не прав: история не завершилась. А если она не завершилась, значит, повторится и будет много-много раз повторяться «все как встарь». Мир будет делиться на «они» и «мы», как он делится уже сейчас (Шенген и НАТО) и делился всегда. «Мы» всегда будут(ем) мирными и доброжелательными, а «они» всегда будут угрожать и проявлять имперские амбиции. Что же касается России и, в частности, российской угрозы, то и здесь все идет как всегда. Россия не распалась и не исчезла с географической карты. Попытка харакири под аккомпанемент разговоров об общечеловеческих ценностях не удалась до конца. И извечный мировой порядок восстанавливается шаг за шагом. Не «все вместе», а «кто кого» — такова печальная реальность истории»[3].

Снимем возможные недоразумения. Всякая война чудовищна. Солдаты — не обязательно те, кто стреляет, но те, у кого есть лицо в военном билете или на фотокарточке домой. Звезды тоже бывают людьми, например, Ирина Салтыкова мне глубоко симпатична. Не люблю обобщений, но такая работа.

Все реже смотрю телевизор, все уверенней путаю Арлазорова с Петросяном, Любимова с Киселевым. Все, чего я хочу: выпить со съемочной группой этого фильма за *его здоровье*, и — ни слова о кино.

Выпить, не закусывая, не моргнув глазом, без всякой надежды на взаимность:

Ах родная родная земля
Я скажу тебе русское бля.
Э.Л.

[3] И о н и н Л. Цит. изд., с. 55 — 56.

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

«Вы гангстеры?» — «Нет, мы русские»

Лидером российского проката в последние годы можно стать только в том единственном случае, если фильм понравится не некоей абстрактной, сохранившейся с советских времен публике, а так называемым новым зрителям. Тем преуспевающим молодым людям, кто занят в отраслях «передовых рубежей» — банковском деле, страховании, СМИ, рекламе, Интернете, международной торговле, коммерческом образовании, на предприятиях связи, рынке ценных бумаг... Нужно привлечь внимание тех, кто легко платит пять долларов за билет, любит современное кино и посещает дорогущие долби-кинотеатры в тридцать раз чаще, чем это происходит в среднем по стране. Судьба любой картины сегодня зависит только от них — работающих и отдыхающих на родине по мировым стандартам, заведомых космополитов, для которых удовольствие от рыбалки на деревенском озере в глубинке не отменяет евроремонт и встречу Рождества в Париже.

Поэтому миллион долларов, собранный «Братом-2» за первые три месяца проката только в кинотеатрах, говорит о действительно важном: Балабанову и Сельянову удалось своим откровенно антизападным фильмом покорить именно этих, воспитанных на поп-корне и биографиях голливудских звезд людей, свободно говорящих по-английски. Это не парадокс, а первостепенный симптом ценностного состояния нашего общества.

Дело тут, конечно, не только в приметах современного кинохита — модный саундтрек, энергетика, красивая картинка, множество монтажных склеек, преследование, стрельба, прикольные и обязательно выспренние диалоги, собственный сайт в Интернете... Все это наличествует, но, понятно, не может конкурировать с изделиями Голливуда, бюджет которых в пятьдесят раз больше. Да и с непременными требованиями попадания в коммерческие топ-листы выпускники американских киношкол справляются много лучше подопечных бывшего Госкино. Тут надо брать другим.

Зерно беспрецедентного успеха «Брата-2» в том, что в обличье комедии это настоящий идеологический проект! Предлагающий своим потенциальным зрителям вовсе не заурядное развлечение по меркам транснационального мейнстрима, а фильм-концепцию. На фоне содержательной мути, мировоззренческой хляби и путаницы ельцинского десятилетия оба балабановских «Брата» дают жесткую и целостную картину мира, предельно ясную схему объяснения происходящего. Давно не представлявшуюся в нашем кино с такой убежденностью и откровенностью, о которой Суслов и Демичев могли бы только мечтать.

Суть этой доктрины стара, много раз опробована и, к сожалению, неискоренима: все окружающие нас люди, точно так же, как и в первобытном обществе, делятся всего на две категории — своих, наших (они нам как родные братья) и чужих, не наших, то есть врагов.

Для российского человека, стоит чуть-чуть поковырять его глубинные мифологемы, состоятельный соплеменник всегда подозрителен. Он не то чтобы аморален (хотя кто же с этим будет на Руси спорить), но как бы заведомо обречен. Подавляющее большинство убеждено: большие деньги наживаются у нас неправедным путем. Их здесь исключительно «хапают». С этим даже спорить глупо. Показательно, что двух главных злодеев-бизнесменов авторы фильма тем не менее не наказывают.

Чуть менее противными, чем богатенькие, предстают в «Брате-2» люди знаменитые. Якубович, Пельш, Демидов, Салтыкова показаны без одобрения. Вечно торчат в телевизоре — тусовщики... «На войне такую музыку не слушают». Даже если они родились в Люберцах или Сызрани, в столице становятся черствыми, функциональными. Одним словом — бездушные москвичи.

Но вот уж кто настоящие враги, так это инородцы. Евреи — вечные обманщики, болгарин-румын («какая разница») Киркоров, хохлы, работающие на чужих.

Четвертый отряд врагов — самые иностранные из всех иностранцев — американцы. У них там, за океаном, почти все неправильно. Потому что не по-нашему. Некрасиво, загажено. Если приглядишься — нищета. Хваленый Чикаго — сущая помойка. Сидят люди в клубах, ширяются, торгуют оружием, развлекаются документальными съемками об изнасиловании русских девушек. Грабят на каждом шагу. Превращают нормальных людей в изгоев. В таком зачумленном пространстве питерская девочка из университета может стать только постриженной наголо (зрительская метафора злокозненной чужеземной жизни) придорожной шлюхой, обслуживающей дальнобойщиков.

«Особый путь России», «Запад нас погубит» — тема старинная. Вневозрастная. Но — внимание! — впервые в отечественном кино вроде бы между делом высказываются расистские идеи. Это уже не вполне объяснимая в эпоху кавказских войн прежняя реплика: «Не брат я тебе, гнида черножопая». Тут сюжет позабористей: «Все на защиту белой расы!» Во втором «Брате» афроамериканцы представлены носителями абсолютного зла. Из-за них, «черных, как сволочь», в Америке все так плохо. «В них есть что-то первобытное, что-то животное — то, что мы потеряли». Тамошние же бледнолицые — уроды, олухи (хоть полицейские, хоть пограничники, хоть бандиты, хоть миллионеры) — ничего не умеют. Ни драться, ни стрелять, ни выслеживать противника. (Таких идиотов в 40-е годы у нас показывали в фильмах про фашистов.) Одна надежда на нашего белокожего, доброглазого, суперотзывчивого парня. «Не могу я брата бросить, понимаешь?»

Ошеломительный прием: националистические и расистские инъекции вкалываются публике не аккуратно и хоть как-нибудь мотивированно, а, наоборот, отвязно, настолько поверх любых приличий, что воспитанное идеалами советской власти сознание просто отказывается это воспринимать всерьез. Где же видано, чтобы в заснеженных просторах России негров ненавидеть? Да прикол все это, стеб, качественный аттракцион для российских поклонников фанты и пепси-колы. Видите же: в Музее революции можно добыть фальши-

вые визы, человек с лицом питерского интеллигента по кличке Фашист продает трофейные боеприпасы, а «Вольво» используется в качестве тачанки для легендарного пулемета «максим». Постмодернистская бутафория и только. «На линии огня пустые города». Смешны все реакции брата «татарина», как и других братьев — таксистов.

Но в каждой такой шутке есть лишь доля шутки! На премьере в «Пушкинском» публика встречала бурными аплодисментами каждый сопровождаемый расистской прибауткой выстрел в черного американца или в украинца.

Комедия — тем более, как некоторые считают, черная — никогда не строится на мировоззренческих, а на совсем другого рода мифологемах. Так что жанровый ларчик «Брата-2» — с секретом. Под беспроигрышным коммерческим прикрытием комедии здесь идет специальная и очень содержательная игра в ценностные поддавки.

Разве можно сейчас, в эпоху, так сказать, международного рынка ценных бумаг, всерьез относиться к примитивной до дури мысли: всему виной деньги? В Америке «вообще все просто так, кроме денег». Или проталкивать в модном кино сентенцию: «Сила — в правде. У кого правда, тот и сильней»? Но ведь работает! Как и средневековое представление о зловредности чужой земли, о сверхмиссии русских. Вроде бы смешно. Но именно в связи с этими вовсе не прикольными идеологемами нежный, с таким доверчивым лицом юноша Данила позиционируется в фильме как современный «медик», могильщик мировой заразы. Ба, да это и есть наш новый романтик, «гонимый миром странник, но только с русскою душой». Узнали?

Провокационная, но невсамделишная забава? Не совсем. Авторы будто бы в шутку нажали на какие-то давно не смазывавшиеся закодированные пружины в головах российских англоговорящих зрителей. При этом поражает: откликнулись не только молодые бедные: «Это мысли многих пацанов, живущих в России-матушке» (www.brat.film.ru), но и молодые богатые. Что-то очень существенное наши лишь по видимости ерничающие знатоки «русской идеи» знают про родимых соотечественников.

«Брат-2» легко смывает линии содержательного водораздела — тут нет разведения публики по степени образованности, социальному происхождению или имущественному положению. Все, «кто устроен», объединяются с теми, «кто обижен», «кто не понял» или «не приспособился». В этом смысле мы впервые за долгие годы видим, можно сказать, фильм интегрального успеха. Всесословный. Этнокультурный. Помните «Белое солнце пустыни», «Калину красную» или двенадцать серий про Штирлица?

«Брат-2» — больше чем модное кино. Это сознательный псевдокомический фильм-тест содержательных залежей молодежного подсознания. Недаром тут столько музыки.

Десять лет рыночных и квазирыночных реформ. Мировые стандарты притязаний и потребления. Доллары в каждом миллиметре жизни. Новое мышление, технологии, психологические связи. А что в ответ? Скапливающаяся в генных мутациях массового сознания горечь ущемленной гордости. Ксенофобия. «Нечего за границей делать». Выращенный в идейном вакууме, по видимости изящный, но по сути пещерный патриотизм. Никому ведь из киноидеологов и в голову не придет мобилизовать чувство превосходства через интеллектуальное преимущество, творческое усилие. Через хотя бы виртуальную победу наших идей, знаний, товаров, умений в конкуренции с бездушными супостатами. Наше все: «менты, братва — все наши». Самопал из деревяшки, набитый гвоздями. Иди, русский человек, и накажи врагов. Отомсти. Восстанови нашу Правду (ох уж эта вечная оппозиция правды истине) и нашу Справедливость. Кого здесь волнует процент роста национального ВВП или участие в международном разделении труда?

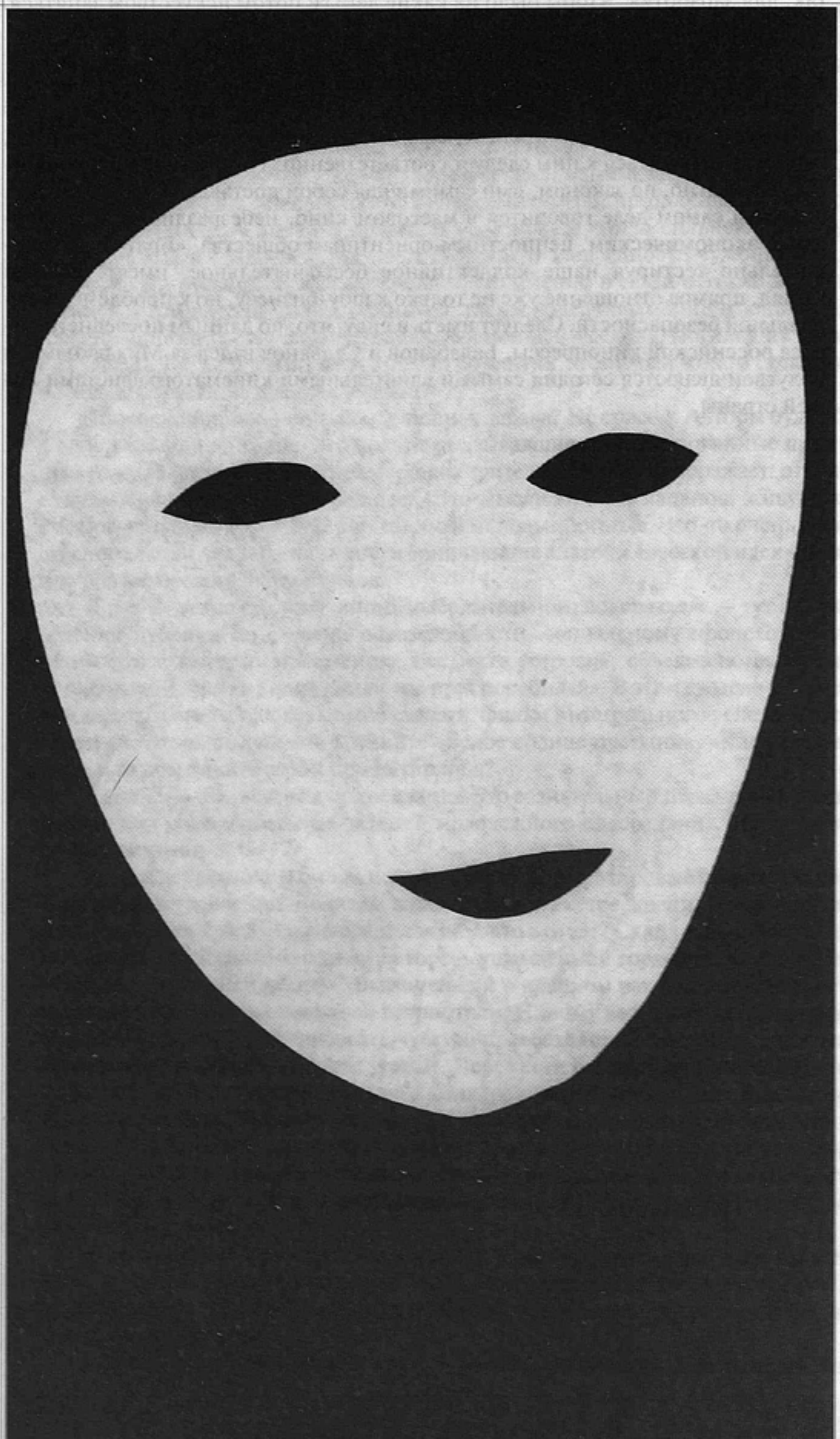
«Вы гангстеры?» — «Нет, мы русские». У нас все свое — взгляды, приоритеты, будущее. Не случаен пародийный клип-эпиграф: «Нет, я не Байрон, я другой». «Кто это?» — «Свой». «Свой? Свой своему поневоле брат» — народная фашистская поговорка.

«Разночинец» Сельянов и «эстет» Балабанов оказались большими мас-

терами современной пропаганды. Для наивных зрителей они говорят: наш герой — простой парень, цельный, защитник чести и чувства собственного достоинства («Русские на войне своих не бросают»). Для более продвинутых PR строится иначе́: бросьте, какая там националистическая прокламация? Это же чистая бутафория, российский муляж коммерческого боевика. Видите, с одной стороны, «это родина моя... всех люблю на свете я...», а с другой — тут же «страна козлов и уродов». Для коллег-кинематографистов: мы тут в Питере немножко оттянулись. Но ведь это — проходная работа, так, для заработка. Чтобы было на какие деньги потом искусством заняться. Молодцы.

И все же надо поблагодарить питерских кинематографистов за дилогию. Куда ярче и легче Баркашова и Лимонова они уведомили оглохшую и нечувствительную страну о завтрашних идеологических напастях. Но если два талантливых киночеловека взяли на себя ответственную роль обществоведов, значит, и относиться к ним следует соответственно. То есть серьезно. Оценивать адекватно, по законам, ими самими над собой поставленными. Ведь все, о чем на самом деле говорится в массовом кино, небезразлично политическим, экономическим, ценностным ориентирам общества. «Брат-2», безутешительно тестируя наше коллективное бессознательное, имеет, на мой взгляд, прямое отношение уже не только к шоу-бизнесу, но к проблеме национальной безопасности. Следует иметь в виду, что, по данным последнего опроса российской кинопрессы, Балабанов и Сельянов вслед за Михалковым и Голутвой являются сегодня самыми влиятельными кинематографистами нашей страны.

КОММЕНТАРИИ



МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

Президент Штирлиц

Приехав в Москву после четырех лет отсутствия, я был искренне поражен, увидев на Курском вокзале длинный ряд полотнищ, на которых реклама сигарет «Отечество» (или «Родина»?) сопровождалась изображением курящего эсэсовца.

«Штирлиц», — догадался я.

Интересно при этом, что под рекламой никто не застывал в изумлении, не смеялся нарочитым хохотом и не размахивал возмущенно руками. Москвичи и гости столицы воспринимали сочетание эсэсовца с родиной (или все-таки с отечеством?) как само собой разумеющееся. Как нечто естественное. В том, что перед нами не случайность, убеждает, например, телереклама российского шоколада с использованием клипа из «Семнадцати мгновений» («Никогда еще Штирлиц не был так близок к провалу»). Ассоциативный ряд тот же.

В самом деле, нужно некое остранение от силового поля отечественных мифологий, чтобы убедиться в парадоксальности подобной комбинации. Человек в эсэсовской форме как символ России? Или все-таки Германии? Или просто великой тоталитарной империи? Или, точнее, тоски по ней? А может быть, Штирлиц — это последний незапятнанный знак патриотической риторики, не вполне советской и не вполне фашистской? Ясно одно: перед нами культурный архетип, мифологема, но особого рода. Взращенный в советском символическом пространстве, этот архетип почему-то не утратил своей актуальности в пространстве постсоветского «коллективно-бессознательного». (Представить себе аналогичный биллборд с Чапаевым или, прости, Господи, со Сталиным все-таки еще невозможно.)

Штирлиц недаром вошел в фольклор и недаром пережил породившую его эпоху. Этот персонаж оформил парадоксальный архетип ненашего нашего. Главное в Штирлице — противоречие между тем, что мы знаем о нем, и тем, как он себя ведет. Мы знаем, что он «наш» и что он работает на «нас». Но при этом во всем — в том, как сидит на нем штатский костюм или эсэсовская униформа, в том, с каким достоинством он разговаривает с начальством, как ездит на машине, как пьет кофе и коньяк, и, конечно, в том, как он изящно курит (а делает он это в общей сложности не меньше часа экранного времени — рекламный образ крепко «замотивирован»), — во всем этом чувствуется не наш, западный человек, а точнее, то, как этот западный человек рисовался на советской коллективной подкорке. Совершенно невозможно представить себе Штирлица в форме полковника НКВД. Тихонова — можно. Штирлица — нет. Штирлиц воплотил и такую западную черту, как рациональность (все помнят, как он перебирает спички) при максимально приглушенной эмоциональности (встреча с женой) — архетипически эквивалентной «русскости». Кстати, и в анекдо-

тах о Штирлице пародируется либо его двойственный, наш — ненаш, статус (Штирлиц празднует день Советской Армии, все знают о том, что он советский шпион), либо его рациональность («Штирлиц знал, что...»).

Акцентированная «ненашесть» Штирлица выражается и в том нескрываемом восхищении, с каким камера следит за ним в барах, где он посиживает, на чистых улочках, по которым он гуляет, в служебных и домашних интерьерах, в которых проходит его жизнь. При этом мы почти забываем о том, что дело происходит в конце войны, под бомбами и т.д. Здесь возникает характерное для мифа опустошение формы, то, что Ролан Барт называл «убыванием историчности»: в мифе о Штирлице исчезает разрушенный Берлин и вообще поражение того самого «орднунга», который так настойчиво эстетизируется.

Эта вне-, а точнее, контристоричность позволяет увидеть в Штирлице и второй архетипический план, использующий модель шпиона как метафору: этот герой создавал символическое алиби идеального советского интеллигента, обосновывая и героизируя его метафизическую непринадлежность той системе (не нацистской, а советской, конечно), которой он физически и исторически принадлежит, его бережно культивируемую «ненашесть», которая, в сущности, бессмысленна и пуста вне гравитации «нашести». (Осознание внутренних пороков этой мифологии происходит только в последнее время — именно о ней самый, на мой взгляд, значительный роман 90-х — «Андеграунд, или Герой нашего времени» Владимира Маканина.)

Одним словом, Штирлиц — идеальный медиатор, соединивший западный и родной советский мир, офицера-энкавэдэшника и тайного диссидента-интеллигента. Он наглядно доказывал, что возможно совместить служение «нашему» с бытием «по-ненашему», можно служить, но не принадлежать, и, наоборот, можно принадлежать, но служить чему-то другому. В постсоветском контексте эта медиация приобретала и временное измерение: «наше» и «ненаше» соответствуют советскому прошлому и воображаемому квазизападному будущему. Тут, впрочем, все зависит от точки зрения.

(В скобках замечу, что все герои советской мифологии, шагнувшие из официальной культуры в анекдотический эпос — а, на мой взгляд, это высшее признание их мифологического статуса, — обладают чертами медиаторов. Таковы Чапаев — стихийность и сознательность,— поручик Ржевский — литературное прошлое и «низовое настоящее» — и даже Чебурашка — мужское и женское, детское и взрослое, природное и цивилизованное.)

Вся эта мифология Штирлица оказалась удивительно востребованной именно сегодня, когда практические попытки соединить навыки советского бытия («нашего») с западным стилем и отношениями («ненашим») обнаружили свою, мягко говоря, проблематичность, когда перестроечная мечта о том, что Россия немедленно станет Америкой, если избавится от коммунистов у власти, многократно и болезненно доказала свою несостоятельность. На руинах этих утопий архетип Штирлица приобрел небывалую актуальность (достаточно напомнить двухсерийный фильм Л.Парфенова, посвященный юбилею картины, или непрерывные показы «Семнадцати мгновений» по всем каналам, иногда одновременно) — как модель удачного синтеза «нашего» с «ненашим», к тому же овеянная романтической героикой имперского официоза, с одной стороны, и интеллигентской рафинированности — с другой. Более того, российское бессознательное выбрало Штирлица в президенты, явно отдав ему предпочтение перед мифологически слабыми архетипами крепкого, но вороватого советского хозяйственника, закулисного дипломата, говоруна-интеллектуала или секретаря райкома.

Именно этот архетип осветил нарочито блеклого «человека без свойств», отличающегося от других теней, в основном, карьерой профессионального шпиона и знанием немецкого языка (и то и другое — привет Штирлицу!). Именно тень Штирлица помогла безликому исполнителю стать народным любимцем, отцом нации, побившим все рекорды популярности, несмотря на официальное благословение со стороны другого, крайне непопулярного «отца». В том, что «никакой» Путин попал под прожектор такого мощного архетипа, как Штирлиц, нет ничего удивительного. В общем-то, это даже логично. Как писал Ролан Барт, «в означающем мифа форма присутствует в своей пус-

тоте, а смысл — отсутствует в своей полноте»[1]. Путин стал формой для мифа. Штирлиц — очищенным от всяких ненужных ассоциаций архетипическим смыслом этого мифа.

Общим местом стало представление о том, что Путин — это анти-Ельцин. Вот типичные рассуждения: «Ельцин — царь. Он помпезен, величествен. Путин прост, естествен, скромен. Ельцин парит, он весь — в горних высях. Путин обеими ногами стоит на земле. Ельцин во всех делах задает лишь общее направление. Путин вникает в детали... Ельцин ленив (обычная форма проявления этой лени — «работа с документами»). Путин деятелен, энергичен, бодр. Ельцин любит приложиться к рюмке. Путин, по-видимому, почти не пьет...» — это корреспондент «Литгазеты». Ему вторит интервьюируемый директор Центра политических технологий: «Ельцин — барин, который начинает действовать лишь в ситуации, когда возникает угроза его «самости», его «я»... Ельцин и Путин — это Екатерина II и Павел I» («Литературная газета», 9 — 15 августа 2000 года). А вот мнение главного редактора «Нью-йоркера», хорошо знающего современную Россию Дэвида Ремника: «Путин — это анти-Ельцин: спокойный, осторожный, сдержанный». Впрочем, наблюдательный журналист, описывая присутствие российского президента на светском обеде во время визита в Нью-Йорк, заметил и театрализованную педалированность этого образа: «...временами он становился стальным как-то по-театральному, когда его холодные голубые глаза и иссушающий взгляд напоминали Фрэнка Горшина (известный комик, пародист, прославившийся ролью Ридлера в телевизионном «Бэтмене» 1966 года. — *М.Л.*), показывающего Ричарда Видмарка (звезда экрана 40 — 60-х годов, прославился в ролях суровых судей и неподкупных полицейских. — *М.Л.*)»[2].

Здесь опять-таки ощущается присутствие мифа, проступающее не только в жесткости бинарных оппозиций. В этих двух описаниях, в сущности, одного и того же феномена обращает на себя внимание то, что изнутри — из России — путинский имидж воспринимается как максимально естественный и сам по себе, и в контексте российского репертуара исторических ролей, а извне — из «Нью-йоркера» — как максимально искусственный (актер, показывающий другого актера). А как настаивал Ролан Барт, «главный принцип мифа — превращение истории в природу», иначе говоря, в естественное, натуральное. Что и наблюдается.

Но обратим внимание и на другую подробность: образ Ельцина, не менее, если не более, насыщенный мифологическими ассоциациями в массовом сознании (достаточно вспомнить троекратную символическую «временную смерть», включая уж совсем сказочное утопление в период его возвышения), настойчиво проецируется на дореволюционные архетипы — прежде всего на архетип царя. В сущности, в этом и состояло содержание всего ельцинского периода — в попытке развестись с советским наследием и, прежде всего, с советской мифологией. Подобные процессы вообще характерны для всякого рода переходных обрядов, которые традиционно включают в себя три фазы: отделение от коллективного целого, трансформацию и реинтеграцию в коллектив. Казалось бы, десятилетний переходный обряд заканчивается и российское «племя» вступает в период реинтеграции. Проблема, однако, в том, что собственно трансформация оказалась недостаточно глубокой. Можно по пальцам перечесть новые архетипы, которые родились за это десятилетие: «новый русский», переходящий в «олигарха», новая модификация образа врага в образе «лица кавказской национальности», преобразование архетипического интеллигента в одиозного «демократа»... Но если сравнить новоприобретения с щедрым и разнообразным репертуаром мифологем советской эпохи, то станет ясно, что изменения не затронули глубинных слоев коллективной подкорки. Показательно, например, как проецируемый на Ельцина архетипический образ быстро выродился в образ царя, отшлифованный советской пропагандой: вечно пьяный, ленивый, недееспособный, целиком зависящий от зловредных советников и особенно от близких ко двору женщин (см. для примера образ Николая II в «У последней черты» В.Пикуля).

---

[1] Здесь и далее все цитаты из Ролана Барта приводятся по: Барт Ролан. Мифологии. М., 2000.

[2] The New Yorker. 2000, Sept. 18.

Вполне закономерно, что «сборка» якобы преобразившегося коллективного сознания тяготеет к действительно прочно укорененным и сильным мифологемам старого, советского бессознательного. И происходит это не только и даже не столько в политике, но и в культуре в целом. Последнее утверждение, безусловно, нуждается в более пространных доказательствах. Пример Штирлица показателен тем, что это не тот образ, который актуализируется при необходимости монументально закрепить, стабилизировать ситуацию. Он, как уже говорилось, медиатор, позволяющий мифологизировать саму неустойчивость, текучесть, промежуточность...

Впрочем, то, какое потрясение в обществе вызвала трагедия подлодки «Курск», свидетельствует о том, что ситуация складывается далеко не однозначно. Совершенно очевидно, что гибель подводников и, главное, то, как это подавалось властями, затронули глубочайшие слои коллективной психики. Ни жертвы чеченской войны, куда более многочисленные и вряд ли менее страшные по обстоятельствам гибели, ни взрывы жилых домов со спящими в них людьми не вызвали ничего подобного по силе и искренности реакции. Конечно, можно рассуждать об архетипах воды, холода, мрака, удушья, которые придали всей этой и без того чудовищной истории эсхатологическое измерение. Но, по-моему, здесь гораздо сильнее сработала мифологема, оформившаяся в своем значении в годы перестройки. Это мифологема катастрофы.

Родившись в дни Чернобыля (недаром именно Чернобыль так часто поминался в материалах о «Курске») и закрепляясь с каждой новой катастрофой, на которые столь щедр был конец 80-х, эта мифологема включала в себя не только сострадание к жертвам, не только потрясение ужасом смерти, но и осознание беспомощности и полной недееспособности государства, его естественного распада, сопровождаемого тщетными попытками властей скрыть правду о беде. Все эти свойства актуализировались с необычайной силой в «курские» дни, тем самым символически отбрасывая общество в самое начало переходного этапа, в исходную точку отделения, обесценивая якобы произошедшую трансформацию и ставя под вопрос основания уже начатой новым президентом «реинтеграции» общества. Более того, критика, обрушившаяся на Путина (тоже во многом иррациональная, продиктованная потребностью в символических актах, нежели в реальных акциях президента), обозначила конфликт между той мифологией (советской по существу), с которой отождествился новый президент, и новоприобретенными за годы реформ элементами коллективного бессознательного. Возник кризис языка, глубину которого пока что (я пишу этот текст в сентябре) трудно оценить, но вызванная им травма еще аукнется в будущем.

По меньшей мере, очевидно, что Штирлиц, вознесшийся на вершину власти благодаря своей ртутной позиции медиатора, «своего среди чужих, чужого среди своих», не может эту позицию сохранить. Для этого он теперь слишком на виду. Однако остережемся прогнозов — мы находимся в иррациональном пространстве. Ведь, как писал Барт: «...где кончается смысл, там сразу же начинается миф».

Я ДУМАЮ, ЧТО...

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

У дверей замка

В разговоре об искусстве нет окончательных истин. Случай заставил меня пересмотреть семь фильмов Андрея Тарковского как семь глав одной *серии*. Насквозь субъективной и в то же время «транссубъективной», как сказал бы Бердяев. И в этом лирическом эпосе все главы оказались нужны — и совершенные, и менее удачные. Ничего нельзя отбросить. Подобно поискам Сталкера, все повороты пути режиссера ведут к одной цели. Сталкер видит, что Писатель и Профессор бесконечно далеки от «сокровенного желания», да и сам он не дорос до него и все же не теряет надежды, идет к комнате, где может просиять свет, и ведет за собой других.

В единстве *серии* герой из «Иванова детства» сблизился с героем из «Зеркала», военные события отодвинулись назад, а наперед встал вопрос, с которым Иван Карамазов обратился к Богу: почему страдают дети? И как жить человеку, ранимому, как ребенок, в этом страшном мире? Частные вопросы тонут в сверхвопросе: как светиться в мире, утопающем во тьме?

Время, в которое жил Андрей Рублев, было не лучше нашего. И все-таки он сумел написать «Троицу», написать иконы звенигородского чина с обжигающим Спасом. Фильм Тарковского «Андрей Рублев» — попытка показать, как это было. Однако попытка захватывает только как замысел. Воплотить его, на мой взгляд, не получилось. Режиссер все время соскальзывает на то, что ему легче понять, на обстановку, атмосферу времени, в которое жил Рублев, но ему не удалось войти во внутренний мир святого. В моем сознании экранные лица Андрея Рублева и Феофана Грека не соотносятся с иконописными рублевскими и феофановскими ликами. Но в единстве *серии* эта неспособность впрямую подойти к тайне святости становится подступом к «Солярису».

Метафорически цельность просветленного духа представлена планетой, где сознание родилось без распада на особи, в нераздельности мирового океана. Беспомощность ученых, не умеющих вступить в разговор с Солярисом, — метафора неудач дробного ума подойти к тайне святости и Бога. Сознание, зарывшееся в анализ частностей, не способно мыслить Целое, не способно (если воспользоваться языком Сент-Экзюпери) связать двойственность и дробность «божественным узлом». Солярис отказывается вступить в разговор с учеными на их языке. Он молчаливо требует постичь его язык. Они этого не понимают и пытаются действовать силой, жесткими лучами. Пытаются «мозговым штурмом» решить проблему, требующую, скорее, тихого вглядывания. В ответ Солярис вызывает из памяти то, что каждому из них хотелось забыть, и мучает воспоминаниями.

Чувство вины, охватывающее героев, напомнило мне «Сон смешного чело-

века» Достоевского. Смешному человеку так же недоступно Целое вселенной, как ученым целостность Соляриса. Жесткие лучи, направленные в нераздельность океанического сознания, — подобие ума, вторгшегося в жизнь планеты, не знавшей грехопадения. Защититься планета не сумела. Но здесь сюжеты расходятся.

Оборона Соляриса напомнила мне опыт двух американских психологов двадцати-тридцатилетней давности. Большой группе пациентов (более двухсот) был дан препарат ЛСД. Одиннадцать человек пережили вспышку внутреннего света, наподобие той, которую иногда вызывает любовь или красота. Тридцать пять испытали острое чувство вины за какие-то свои поступки. (Этот призыв к покаянию врачи поняли как болезнь и лечили ее.) Остальные (около 80 процентов) увидели нечто вроде телевизионной рекламы, яркие образы вещей. Персонажи фильма «Солярис» принадлежат ко второй группе, с разной степенью чувствительности к мукам совести. Один кончает с собой, в другом происходит духовный сдвиг, приведший его к попытке жертвенной любви. Я думаю, что именно эта вторая группа составляет большинство среди зрителей Тарковского.

Искусство позволяет предчувствовать то, к чему человек отчасти уже расположен. Иконы Рублева захватывают тех, кто в американском опыте попал бы в первые 5 процентов. Они поразили и Тарковского, но изнутри он умеет видеть и показывать только людей второй группы. Люди этой группы, смотря «Солярис» или «Зеркало», испытывают аристотелевское очищение через страдание, видят обнаженными свои проблемы и сквозь свою боль — проблески внутреннего света. Люди третьей группы способны оценить Тарковского только случайно, под влиянием какого-то потрясения. Обычно они скучают и не понимают, что снобы находят «в этой тягомотине».

Тарковский блуждает вокруг тайны святости и Бога, как господин К. в романе Кафки «Замок». После «Соляриса» поиски очистительного покаяния продолжаются в «Зеркале». Это прямое продолжение исповеди о неспособности любить мать, любить жену. Но перелома в «Зеркале» нет. Я нахожу здесь скорее аналог терзаний героя «Записок из подполья»: сознание своего несовершенства, неспособность исправиться и самоказнь. И вместе с тем то, что Достоевский понял на каторге: люди попроще, окружающие мятущегося интеллигента, жизнеспособнее его, но в их живучести нет нравственного превосходства.

Режиссер не ищет фольклорной почвы, кое-где уцелевшей. Сказывается исторический опыт. Фольклорный *народ* в XX веке превратился в *народную массу*.

В фильме «Зеркало» нет противостояния интеллигенции и народа. Ведь ни интеллигенции, ни народа в старом смысле этих слов больше нет. Есть противостояние мужчин, у которых ум подавил духовную интуицию, и странных женщин, пронзающих своей хрупкой красотой. И те и другие не народны. Голодная женщина, продающая серьги, так же далека от сытой женщины, их покупающей, как далек от военрука мальчик, поворачивающийся по команде «кругом!» на 360 градусов, противопоставляя правде войны свою детскую правду. В обоих столкновениях с массовым человеком Тарковский на стороне чудака-одиночки.

Ассоциативные связи в «Зеркале» так тонки, что легко рвутся. Иногда *одна* деталь разрушает восприятие целого. При первом просмотре меня оттолкнула смерть героя, который умирал от ангины. Показалось, что автор слишком жалеет своего двойника. Только реальная кончина Тарковского поставила сцену смерти в ряд с предчувствиями Лермонтова и Гумилева. Но и сегодня я не могу понять, почему Лиза, оскорбив Машу, пританцовывает от радости, почему именно она винит ее за разрыв с мужем, что было бы естественнее в устах мужчины, оправдывающего собственное предательство, и, наконец, только в перспективе *серии* фильмов я могу угадать в Маше черты Марии Тимофеевны Лебядкиной. Зрителю приходится мириться со склонностью Тарковского вставлять захватившую его мысль в самые неподходящие для этого уста: маленькая девочка читает стихи Тютчева об угрюмом огне желанья, а мальчик лет девяти-десяти — письмо Пушкина Чаадаеву. Видимо, Тарковскому иногда хо-

чется, высказав что-то свое, сокровенное, скрыть собственную потребность в исповедальности.

Восприятие «Зеркала» можно сравнить со слушанием коротковолновой передачи. Чуть потеряешь во́лну — и начинается шум. Но если остаешься на волне, то возникает чувство расширяющихся горизонтов. За историей двух поколений героев, повторяющих одни и те же ошибки, открывается история всей России (да и не только России). Тоскуют во тьме хрупкие люди в ожидании света неопалимой купины, который покажет им дорогу из страны рабства. На каждом шагу они уступают место грубым и жадным и даже в интимной жизни предпочитают утонченным героиням яркую чувственную силу. Грубые не замечают атмосферу кошмара, а хрупкие дрожат от страха, и страх унижает их. Но интеллигентское подполье становится в «Зеркале» точкой, из которой мир смотрится без декораций: толпы рабов бредут по дорогам войны, по дорогам истории, увязая в грязи, а потом, не сознавая своего рабства, размахивают красными книжками, требуя казни оппортунистов... То, что во втором случае это китайцы, не меняет дела. Русской массой так же манипулировали.

Начинает вырисовываться образ героя нашего времени. Маша и Наталья — только предчувствие его. Образ юродивой не приклеивается к Маше. Для этого она слишком изящна и недостаточно близка к ясновидению. Маша никого за собой не поведет. Она просто отказывается от выполнения команд времени. Отказывается робко, без цветаевского взрыва гнева:

Отказываюсь быть
В бедламе нелюдей,
Отказываюсь выть
С волками площадей...

И все же близость к юродству значима. Она показывает, *что* Тарковский искал. На фоне «Сталкера», «Ностальгии» и «Жертвоприношения» она становится меткой, сделанной ангелом, как в пророчестве Иезекииля, когда ангел метил избранных буквой «тов» (добро). Начиная со «Сталкера», герои Тарковского — юродивые, блаженные, святые дураки.

Сравнительно с великими святыми они стоят только на пороге святости. Но юродивых легче любить. В самом отрицании обыденного они ближе к нему, чем святость, парящая так высоко, что к ней и подступить трудно и непонятно, какими красками ее рисовать. Не случайно любимые герои Достоевского несовершенны в своей святости и именно несовершенством своим понятны нам и сродни нашему сердцу.

Сталкеру недоступно то, что Серафим Саровский явил Николаю Мотовилову, — «стяжание Святого Духа» до физического преображения, в виде ощутимого света, тепла и благоухания. Удел Сталкера — *тоска* по преображению. Эта же тоска — в чудаке из «Ностальгии», которому завещано пронести, укрывая от ветра, горящую, гаснущую на ветру свечу, и в безумце из «Жертвоприношения».

Однако фильмы неравноценны. В «Сталкере» само движение по Зоне метафорично, оно становится притчей о внутреннем пути человека и захватывает всю авансцену фильма и не только тех, кого мы видим на экране, но и тех, о ком только говорят. Остальное — где-то в тени. А и в «Ностальгии», и в «Жертвоприношении» герой так же одинок, как русский режиссер в эмиграции. Он чужой и среди спокойно верующих, и среди спокойно неверующих. Его смятение ни в ком не находит отклика, и сам он ни в чем не уверен. Ум толкает к вере, а сердце не велит. Парадоксальным образом именно в зарубежных фильмах герой Тарковского ищет спасения в «почве», в традиции обряда, в попытке выстроить новый обряд, при этом опираясь на архетипы соития и жертвоприношения. Видимо, именно острое чувство беспочвенности толкает к почвенничеству.

Образ неопалимой купины предстает в фильмах Тарковского скорее в образе обычного куста, увиденного с цветаевской интенсивностью. Когда в «Солярисе» дважды повторяется мотив водорослей, колеблемых струей воды, я вспоминаю закатный луч, протянутый Раскольникову, протянутый нашему уму, запутавшемуся в своих проблемах. В деревьях и травах, покорных Богу, просвечивают «божественные энергии», как назвал это Григорий Палама.

Когда б мы досмотрели до конца
Один лишь миг всей пристальностью взгляда,
То нам другого было бы не надо,
И свет вовек бы не сошел с лица.

Когда б в какой-то уголок земли
Вгляделись мы до сущности небесной,
То мертвые сумели бы воскреснуть,
А мы б совсем не умирать могли.

И дух собраться до конца готов,
Вот-вот, сейчас... Но нам до откровенья
Недостает последнего мгновенья,
И громоздится череда веков.

З.Миркина

Последние два фильма договорили только то, что Тарковскому в его подсоветских фильмах приходилось высказывать метафорически. Впрямую эту мысль можно выразить словами апостола Павла: «Где мудрец? где книжник? где совопросник века сего? Не обратил ли Бог мудрость мира сего в безумие?.. но Бог избрал немудрое мира, чтобы посрамить мудрых...» (1 Кор. 1, 20, 27). И Сталкер открывает Писателю и Профессору заповедь, чего *нельзя* делать, приступая к поиску утраченной цельности. В Зону нельзя входить с оружием (так же как нельзя было грубо вторгаться в целостность Соляриса). И надо быть очень и очень осторожными с фанатиками научных идей.

Впервые это открытие сделал Достоевский; поэтому он так жесток к идейным героям, гораздо жестче, чем к пьяницам и сладострастникам. В XX веке открытие несколько раз повторялось Коржавиным — «у мужчин идеи были, мужчины мучили детей»; Галичем — «бойтесь того, кто знает, «как надо»; Гроссманом — его персонаж из «Жизни и судьбы» Иконников развернул перед нами целую картину истории, чтобы сделать вывод: ни один мерзавец не совершил столько зла, как фанатики идеи, рыцари идеи добра.

Современный мир живет в постоянном кризисе и не может обойтись без планов спасения. Но сами эти планы становятся лекарством, которое хуже болезни. Нужно противоядие. Нужен противовес инерции интеллекта. И этим противовесом становится то, что Иконников назвал дурьей, бабьей добротой. Нужно «кихотическое», донкихотское, безумное добро сердечного порыва — сказал Юрий Айхенвальд, подводя итог размышлениям диссидентов в книге «Дон Кихот на русской почве». Иначе нас может погубить размах «целенаправленного добра».

Николай Федорович Федоров определил русский государственный строй как самодержавие, ограниченное институтом юродивых. Судя по фильмам «Человек дождя» и «Форрест Гамп», этот инстинкт понадобился и в Америке. Даже если в этом было влияние последних фильмов Тарковского, что-то вдохновило американских режиссеров на их собственной родине. У социолога Роберта Беллы есть такой призыв: удерживать общественных деятелей от охватывающего их транса.

Хотя в наше время для большинства по-прежнему чудак, нашедший опору в царствии, которое не от мира сего, которое по ту сторону идей, концепций, планов, компьютеров, Интернета, кажется безумцем, юродивым. Он беззащитен, уязвим. Но Бог дает «идиотам» неотразимое обаяние. И Андрей Тарковский его чувствовал: он сделал юродивого проводником к Замку. Но у запертых ворот Замка его творчество останавливается.

ГЛЯДЯ ИЗ ПЕТЕРБУРГА

ЛЕВ ЛУРЬЕ

Страсти по майорату

Искушенный читатель детектива знает: если где-нибудь на приеме после бокала шампанского или бордо года Кометы один из героев падает замертво, значит, у кого-то из присутствующих есть мотив для его убийства. Ревность, тайна, зависть, соперничество, но чаще всего — деньги. Убить, чтобы завладеть наследством, — вот любимый мотив Агаты Кристи, Рекса Стаута, Джона Макдональда.

У англосаксов есть выражение «old money» — состояние, переходящее из поколения в поколение, деньги почтенные и освященные традицией. Old money не только дают их обладателю все возможности, предоставляемые богатством как таковым. Они пропуск в замкнутый мир знаменитостей, куда новых богачей не принимают, будь они хоть владельцами копей царя Соломона. Ротшильды, Рокфеллеры, Нобели давно связаны родственными связями друг с другом и с аристократией крови — баронскими, графскими, герцогскими родами старой Европы. Наследственные деньги ценны вдвойне, они и богатство, и пароль, открывающий двери, закрытые для других.

В старой России еще больше, чем в современной Европе ценились деньги наследственные, клановые, дворянские. Из-за них убивали, обманывали, совершали подлоги. В начале века из преступлений такого рода наиболее шумной известностью пользовалось убийство отставного поручика гвардии Бутурлина и дело о подлоге младенца князя Орлова-Давыдова.

Наследник двух древних и богатейших родов России бояр Бутурлиных и князей Щербатовых умер в мае 1911 года от внезапной и страшной ангины. Ничто не указывало на насильственную смерть — у милейшего и препустого поручика не было врагов. Вскрытие, произведенное по требованию отца и вдовы, свидетельствовало о смерти естественной.

Однако вскоре полиция получила сведения, проливавшие свет на эту историю. Информация, полученная петербургскими детективами, привела к аресту доктора медицины Панченко, русского инженера, потомка шотландских королей Обриена де Ласси, дворянки Муравьевой и проживавшего в квартире у Муравьевой Петропавловского — молодого человека без определенных занятий.

Выяснилось, что Обриен де Ласси, женатый на сестре покойного Бутурлина, находился в критической ситуации. В расчете на то, что русскому флоту, ведшему войну с Японией, будут нужны миноносцы, он, заручившись связями в морском ведомстве, заложил несколько таких кораблей на своем заводе в Пинске. Однако война закончилась поражением России, денег в казне не бы-

ло, конкуренты оказались расторопней, а приятелям из Адмиралтейства пришлось оставить службу.

Судостроительный завод Обриена де Ласси был близок к банкротству: кредиторы настаивали на выплате огромных долгов. Сам потомок королей любил жить широко, деньги не считал. Между тем все огромное состояние Бутурлиных и Щербатовых было майоратным: оно не дробилось между наследниками, а переходило к старшему в роде — отставному поручику. Потомок королей задумал последовательно убить Бутурлина-младшего и обоих его родителей. Тогда огромное наследство должно было по закону достаться его жене.

Обриен де Ласси был человеком просвещенным. В начале XX века самой модной наукой слыла микробиология. Имена Коха, Пастера, Мечникова были у всех на слуху. Шотландец познакомился в Петербурге с доктором Панченко — старым неряшливым неудачником. За взятки и шарлатанство его не раз выгоняли со службы, а коллеги брезгливо сторонились старика.

В 1910-е годы «проблема пола» необычайно волновала публику. Почтенные отцы семейств бросались в рискованные сексуальные эксперименты, богема открыто практиковала однополую любовь, карточки «французского жанра» жадно раскупались любителями. Доктор промышлял криминальными абортами, статейками в полупорнографических журналах о проблемах пола и лечением импотенции снадобьем, называвшимся «спермин доктора Пеля».

Панченко состоял одним из трех любовников вдовы офицера Муравьевой. Сорокалетняя Мессалина для здоровья жила с армейским капитаном, по любви — со своим двадцатипятилетним квартирантом Петропавловским, а для денег — с доктором Панченко, который содержал Муравьеву, двоих ее детей и двоих любовников. Но старику это нравилось — он был мазохистом. Он испытывал наслаждение, когда решительная вдова колотила его калошами, выгоняла на мороз без пальто или в соседней комнате занималась любовью с одним из сменщиков доктора.

Обриен де Ласси, человек дела, видевший людей насквозь, понял, что старый мазохист и есть тот, кто ему нужен. Он заказал Панченко три убийства. За Бутурлина-младшего он обещал алчному доктору десять тысяч рублей, за старшего — пятьдесят, а за княгиню Бутурлину-Щербатову — сто тысяч. Начинать следовало с поручика, он недавно женился и у него мог появиться наследник. Все убийства должны были быть произведены посредством вибрионов заразительных болезней, чтобы полиция не нашла ни убийцу, ни заказчика.

Панченко, несмотря на свое жалкое положение, был знающим микробиологом, любимым учеником Мечникова по Новороссийскому университету. Вначале он думал воспользоваться микробом холеры (им следовало заразить бутерброд), но потом вспомнил малоизвестную немецкую статью о вибрионе дифтерита, разрушающемся в организме так быстро, что вскрытие не дает представления о причине смерти. Панченко отправился в Институт экспериментальной медицины и выпросил у одного из сотрудников, своего бывшего соученика, штамм дифтеритного микроба, объяснив, что он нужен ему для научных экспериментов.

Доктор познакомился с отставным поручиком Бутурлиным. Тот был человеком мнительным, и Панченко удалось его убедить в том, что ему необходимо пройти курс лечения от половой слабости. Десять инъекций спермина обещали Бутурлину невиданную мужскую силу. Когда жена Бутурлина уехала на неделю в имение тестя, Панченко приступил к делу. После первой же инъекции поручик занемог, в два дня умер, был отпет и захоронен подле могил предков.

Между тем убийца поставил в известность о своих планах сожительницу и мучительницу Муравьеву. Они обсуждали будущие доходные убийства. Муравьева ассистировала Панченко при экспериментах с вибрионами. Все эти разговоры через тонкую перегородку, отделявшую его комнату от спальни Муравьевой, слушал Петропавловский. Завистливый приживал понял суть зловещего плана Панченко и Муравьевой и решил их шантажировать, с тем чтобы

они поделились частью гонорара, полученного от Обриена де Ласси. Петропавловский рассказал о шантажном замысле своему случайному трактирному приятелю; тот оказался полицейским агентом.

Следствие было весьма трудоемким: Панченко, вначале признавшийся в убийстве, в дальнейшем стал все отрицать. Обриен де Ласси изначально не давал признательных показаний. Потребовалось сложнейшее многократное патологоанатомическое исследование останков несчастного Бутурлина, чтобы эксперты, среди которых был и Иван Петрович Павлов, обнаружили следы дифтерийного вибриона, совпадавшие с образцами, найденными при обыске у Муравьевой.

Суд, состоявшийся в 1912 году, привлек внимание всей России. Заказчик и исполнитель получили по двадцать лет каторги, Муравьева — четыре, Петропавловский был оправдан. Сестра убитого и жена заказчика Обриена де Ласси Мария сошла с ума в момент произнесения приговора. Шекспировские страсти в век микроскопа.

19 сентября 1916 года в Окружном суде началось дело по иску графа Орлова-Давыдова к его жене, урожденной Пуаре. Об этом газеты писали всю роковую, последнюю для императорской России осень.

В детстве дочь обрусевшего француза, учителя музыки, Мария Пуаре слагала вирши и увлекалась театром. Однако отец выдал ее против воли замуж за богатого пожилого полковника Свешникова, впавшего в религиозную манию и вскоре упрятавшего молодую жену в «желтый дом».

Между тем прелестная Мария была известна московским любителям сцены. Знаменитый опереточный антрепренер Лентовский, покровитель многих начинающих актрис, сумел вытащить ее из сумасшедшего дома. Она ушла от жестокого мужа и с успехом выступала в московских театрах. Изящная блондинка с неожиданно сильным низким голосом пользовалась успехом у больших московских бар и вскоре стала любовницей знаменитого московского либерального барина князя Петра Долгорукого.

То ли связи князя, то ли таланты самой Пуаре привели ее в 1908 году на сцену Александринского театра. Роли здесь она играла небольшие, но зато прославилась пением в концертах. Исполнение ею романса «Я ехала домой» почиталось знатоками жанра образцовым...

В 1906 году Пуаре через князя Долгорукого, переставшего быть ее любовником, но оставшегося светским приятелем, познакомилась с графом Алексеем Орловым-Давыдовым, церемониймейстером двора, предводителем калужского дворянства, владельцем огромного состояния, одним из богатейших людей России. Отец оставил ему по завещанию двадцать миллионов на банковском вкладе, сахарный завод и особняк на Английской набережной. И тридцатипятилетняя Пуаре, и пятидесятилетний Орлов-Давыдов любили театр. Граф был поклонником романсов, которые так чудно исполняла актриса. Но сблизила их прежде всего страсть к оккультным наукам, вызывавшим в те годы невероятный интерес. Пуаре сама была известным медиумом: астральные тела любили общаться с людьми из посюстороннего мира через нее. Орлов-Давыдов благоговел перед этой редкой способностью Марии, делавшей ее настоящим проводником в мир тайн и вечности. Граф посещал спиритические сеансы Пуаре, на которые попадали только избранные. Во время сеансов в соседних комнатах падали разные предметы, гасло электричество, раздавались удары и стуки непонятного происхождения, через комнату летали цветы из ваз, звучала какая-то таинственная музыка. Пуаре часто впадала в полную бессознательность во время своих сеансов, бормотала: «Смерть, смерть...» Однажды Пуаре, закрыв глаза, стала тихо бормотать: «Дух велит... Снимите, что на груди». Граф снял с нее медальон, в котором нашел баночку с надписью «Яд». В баночке была сулема. Граф понял, что спас Пуаре жизнь, не дав ей наложить на себя руки, что между ними установилась мистическая связь. Пуаре познакомила графа со своей подругой, ясновидящей Анной Ивановной Чернявской. Та предсказала графу: он разведется и женится на женщине, которая его любит. Орлов-Давыдов был женат, но его жена, урожденная

баронесса Сталь, постоянно проживала в Баден-Бадене и графом пренебрегала. Их единственная дочь умерла.

«Дух большой» и «дух малый» чередовались на дежурстве в особняке Пуаре на Фонтанке. Пуаре сообщила графу: ее посещает дух его покойной дочери. Большую часть разговоров с духами Пуаре записывала в блокнот, на «блоки», и давала читать графу. Духи говорили графу о любви Пуаре, о том, что у них должен родиться ребенок. Граф читал «блоки» с интересом, привык к ним «и смотрел на них как на явления высшего порядка». В мае 1912 граф стал любовником Пуаре... Через месяц актриса-спиритка сообщила о своей беременности. В сентябре они поехали в Крым, но граф отлучился в Калугу, где получил письмо с сообщением, что у Пуаре выкидыш. В начале 1913 года Пуаре и ее друзья-медиумы убедили наконец графа в неверности его жены. Граф подал на развод с согласия жены, и 17 января 1914 года состоялось бракосочетание Орлова-Давыдова и Марии Пуаре. Обитали они, впрочем, на разных квартирах; граф предпочитал брак не афишировать. Мария Пуаре стала графиней, но не наследницей. Имущество Орловых-Давыдовых было майоратным. Его по смерти графа (которому было уже за шестьдесят), при отсутствии сына-наследника, должен был унаследовать брат — Александр. Детей же сорокалетняя актриса иметь не могла, ее преследовали женские болезни. И никакие духи не могли ей помочь.

Мария пытается найти младенца, похожего на графа. Ее приятельница акушерка Давыдова покупает какого-то ребенка за пятнадцать рублей, но Пуаре он кажется уродом («Зачем вы мне такую дрянь приносите, мне нужно породистого, с густыми бровями и чтобы был похож на графа»), и они продолжают поиски. Через другую акушерку — Черкес — они находят красивого мальчика, сына кухарки Надежды Андреевой. Ребенка выкрали у кухарки, в то время как та готовила обед хозяевам.

Граф в Калужской губернии получил телеграмму о рождении сына Алексея (текст телеграммы: «Алексей приехал»). Когда граф вернулся, «мать» сказала ему, как бы шутя: «Смотри, какой красивый, какой славный, на рынке достали».

Летом супруги уезжают за границу, где их застает война. Они возвращаются в Петербург. Постепенно их отношения ухудшаются, у Марии снова начинаются разговоры с духами. Духи говорят, что граф должен оставить завещание и большую часть состояния отдать новорожденному сыну. Однако граф уже начинает понимать: все истории с духами подстроены. К тому же ребенок подрос, и стало очевидно, что он похож на графа, «как негр на китайца». Однажды во время ссоры с графом графиня сказала: «Я вижу, ты сомневаешься, что Лелька — твой сын. Если твои родные хотят, я согласна подвергнуться медицинскому освидетельствованию, которое докажет, что я не способна иметь детей, но уплатите мне за это миллион». Тогда граф подал заявление в прокуратуру, в котором обвинял жену в подлоге метрического свидетельства.

Суд проходил в знаменитом «Белом зале», в котором слушались дела Засулич, Сикорского, Сазонова. Судебное разбирательство шло восемь дней. На нем присутствовали сливки общества — князья, графы, статские советники, адвокаты, артисты и артистки. Билеты были распроданы за три недели до суда. Среди свидетелей — будущий премьер России, бывший шафером при венчании графа.

Суд признал ложность метрического свидетельства, но оправдал Марию Пуаре. Казаринов, адвокат обвиняемой, произнес великолепную речь: «Стучится старость, осень жизни, и берет она (Мария. — *Л.Л.*) собаку, кошку, ищет ласки, привязанности, уюта, теплоты, а муж вместо этого хочет отправить ее в тюрьму. Пуаре бросает вызов самой природе, решая признать своим чужого ребенка, а что может быть важнее детей для несчастной женщины». А про спиритизм и духов адвокат сказал так: «Да стоит ли разбираться в этой обидной комедии, подкладки которой граф не видел только потому, что был слаб глазами».

Успех процесса был феноменален. Говорили только о нем. 4 ноября 1916

года драматической цензурой была запрещена новая пьеса «Подложный сын, или Околдованный граф» по причине «портретности главных действующих лиц» (А.А.Орлов-Давыдов и Пуаре), но через два дня в театре на Литейном прошел спектакль под названием «Дух Коли Бузыкина», посвященный перипетиям процесса.

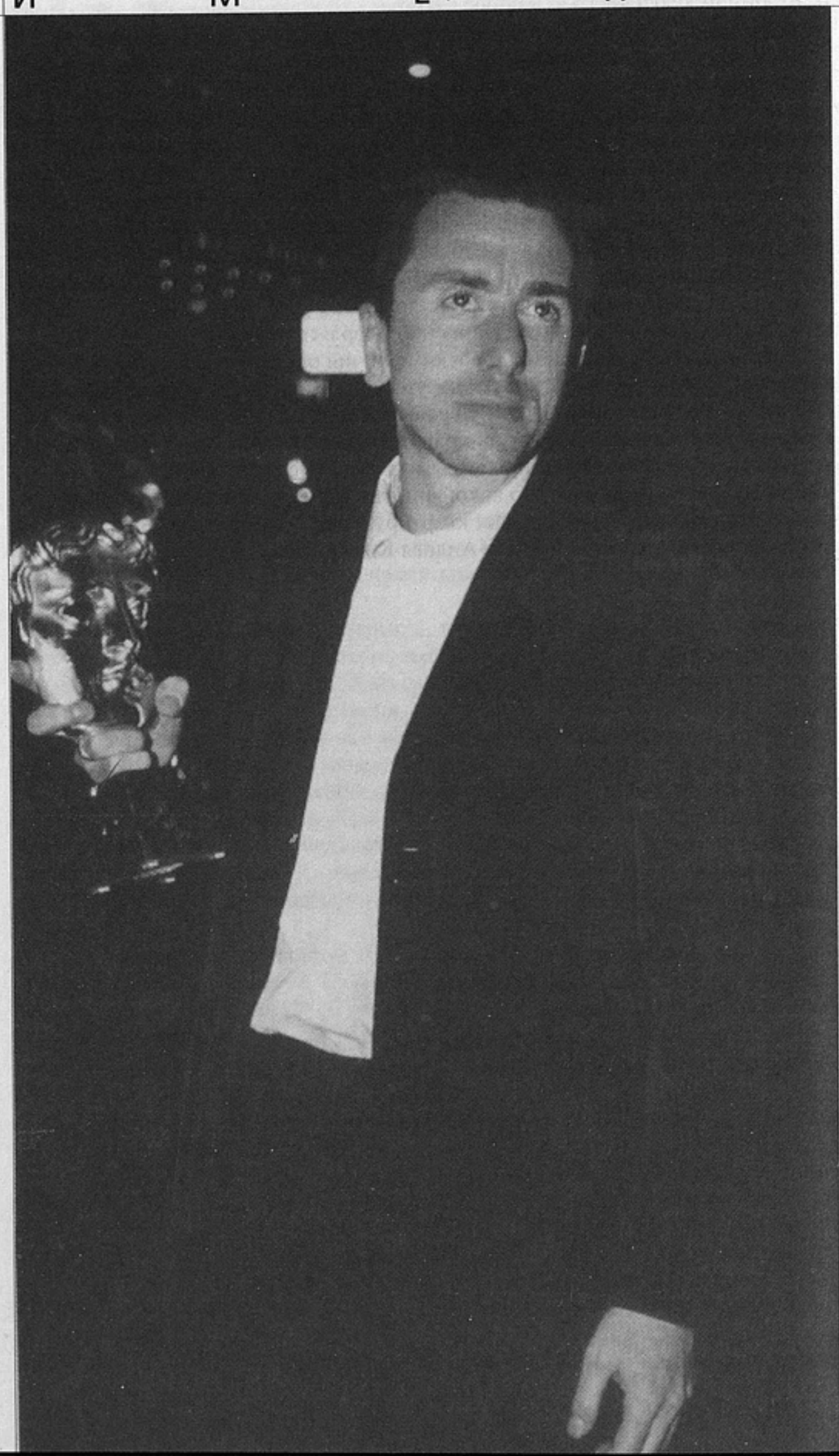
Между тем глава октябристов Гучков уже готовил государственный переворот, Феликс Юсупов собирался убить Распутина, а на 1 ноября назначено было открытие сессии Думы.

Что случилось с Пуаре и Орловым-Давыдовым в героическом 1917-м или незабываемом 1919-м, мы не знаем. Был ли граф расстрелян у стены Петропавловской крепости или заканчивал свои дни в Париже, преподавала ли графиня пение красноармейцам, вела ли драмкружок у швейниц или сгинула от тифа где-нибудь на станции Тихорецкая? Во всяком случае, ни ей, ни ему семейный майорат Орловых-Давыдовых уже не принадлежал.

Что касается Обриена де Ласси, то ему 1917 год принес освобождение из Шлиссельбурга. Выхлопотав английское подданство, постаревший инженер вернулся на родину предков — в Шотландию и на верфях Данди считался дельным и знающим специалистом. Имение Бутурлиных оказалось в Литве, и в ходе аграрной реформы президента Сметаны было разделено между трудолюбивыми литовскими хуторянами. Панченко умер в тюрьме.

Убийства из-за наследства требуют наличия оного. У нас, в отличие от англосаксов, old money практически отсутствуют. Современные российские состояния — вещь новая. Наследники еще не подросли: они в гимназиях, на юрфаках, в Кембриджах. Вырастут, появятся у них жены — вот тогда и станут актуальны старые судебные процессы над отравителями Бутурлина и мошенницей Пуаре. А пока разве что какой-нибудь ублюдок прихлопнет опостылевшую жену заодно с тещей, продаст квартиру, а вырученное за нее прогуляет. Но это не для Агаты Кристи. Это для Андрея Кивинова.

И М Е Н А



Тим Рот

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Посторонний

В кинематографе вещи и имена, новые, непознанные, зачастую ничего не требуют, кроме толики любопытства. Вот то, что известно уже многократно, понять сложнее. Покрытая слоями интерпретаций кинопленка, засмотренный до дыр крупный план — материал неудобный. Тим Рот — один из таких знаков препинания, скорее, преткновения критической мысли. Его внешне простые персонажи, вознесенные и полузабытые жадной до переперченных картин публикой, при чуть более пристальном взгляде озадачивают спонтанностью поступков и головоломными линиями судеб. Биография, в свою очередь, удивляет постоянным скольжением в окрестностях крупнобюджетных вершин. Есть имя, есть подробное жизнеописание и личный многословный веб-сайт (Hollywood/Lot/3753/Timlindex.HTML), однако обилие информации сродни бездорожью. Британский покоритель Голливуда, так и не вышедший в суперзвезды, скинхед, причтенный к уголовному пантеону Тарантино, вечный актер эпизода, переквалифицировавшийся в начинающего режиссера... Худое и остроносое целое, вихляя и выбрасывая ложные оболочки, успешно бежит киноведческого скальпеля.

Конечно, следует вести речь только об актерском поприще. Итак, сначала все кажется простым — как минимум полдесятка ролей у всех на виду и в памяти. Загвоздка же в том, что, кажется, самой главной, знаковой, если угодно, работы, в которую он бы вложился весь (подобно тому как его кумир Квентин Т. монументально закостенел в «Криминальном чтиве»), Тим Рот не имеет. Показательно, что и начинал он вне большой кинематографии — на английском ТВ, славном своим мелодраматическим консерватизмом. В статусе маргинала Рот заявил себя в дебюте — телефильме Алана Кларка «Сделано в Британии» (1982), сыграв шестнадцатилетнего Тревора, бритоголового отщепенца с татуированной свастикой на лбу. Показательно, что сам актер хранит об этом добрую память: «Моя любимая роль была в фильме «Сделано в Британии», сделанном для Британского телевидения... Я сыграл нациствующего скинхеда». Неуравновешенное дитя, инфицированное анархизмом и расовой ненавистью, противится любым попыткам системы ввести его в какие-то реалии. Тревору интереснее воровать автомобили, нежели изображать приличия в Центре социальной реабилитации, куда его прислали для исправления. Небольшая, на час с четвертью, картина откровенно провокативна. Снятая Аланом Кларком ручной камерой в псевдодокументальной технике, она помещает неприкаянных героев, Тревора в первую очередь, в урбанистический пейзаж, наполненный безнадежностью и насилием. Кино, действительно, не для слабонервных. Движение скинхедов, тогдашняя «режущая кромка» английской субкультуры, привлекало внимание режиссеров, как и любая подобная тинэйджерская экзотика, своим положением между социальным и артистическим. Удел скина — избивать и быть битым, отрицать общество, лелея мечту об абсолютном порядке в нем. Так и у Тревора — Рота, с той лишь разницей, что он полностью опровергает представление о бри-

тоголовом как о громиле с непрошибаемыми нервами и мускулатурой. Этот «сделанный в Британии», вопреки толстокожему канону, тощ и невероятно пластичен, его эмоциональные взрывы пугающе разрушительны, ненавидит он, похоже, в первую очередь себя. Потому и в недобром раскладе картины он первая жертва, главнейшая мишень для полицейского насилия, выбрасывающая в мир неукротимую ярость. Почти по Арто — тело, превращенное в вопль. После такого скинхеда на экране настоящим скинхедам в жизни уже просто нечего делать.

Впрочем, бритоголовый — один из способов игры, достаточно удачный, чтобы ввести в заблуждение досужий зрительский ум. По-другому и быть не могло. У Кларка снимался двадцатиоднолетний выпускник Кембервилльской школы искусств — среднего, но довольно добротного заведения. Если же добавить сюда вполне обеспеченных родителей (отец — журналист, мать — художник-пейзажист) и благополучный квартал в Южном Лондоне, давший миру, помимо прочего, Маргарет Тэтчер, станет ясно, что никем иным, кроме как кумиром, Рот для скинов и не мог быть. Его собственные убеждения отдают заметной левизной, в политике он совершенно некорректен — принцесса Диана, на его взгляд, «всегда была траханой ультраправой сучкой», а ту же Тэтчер «посадить мало за то, что она сделала». Единственная же встреча Рота с, так сказать, ультраправыми низами была скорее комичной. По его же собственным воспоминаниям, бритоголовая орава однажды, смертельно напугав его, гналась следом чуть ли не целую милю лишь для того, чтобы получить автограф. Первая же роль в его жизни и вовсе симптоматична — граф Дракула в музыкальном спектакле в Кембервилле (любопытно, что в более зрелом возрасте было еще участие в 33-й серии «Баек из склепа»), где он учился, кстати, не актерству, а скульптуре.

Следующим был Колин из телефильма Майка Ли «Тем временем» (1983, пираты у нас выпустили его под названием «Подлое время»). Ли использует жанр традиционной английской семейной теледрамы. Монотонное повествование о семье безработных неудачников тянется среди будней небогатого района. Стены, дворы, биржа труда, дуреющие от собственного безделья подростки, их заторможенные подруги, вновь биржа труда, серенькое небо. Все творится в «то время как», потому что время здесь столь же бессмысленно, как и попытки найти работу, — ничего не происходит. Люди вообще-то здесь хорошие, но от накрапывающего однообразия своего быта слегка озверевшие. Колин в сей юдоли глупцов и разбитых упований — возможно, глупейший и несчастнейший. Им разве что полы не вытирают. Его молчание, особенно в моменты унижений, переливается в зрителя таким страданием, что заставляет забыть о всех остальных бедах в мире «подлого времени». Можно сказать, что эту роль, особенно по контрасту с предыдущей, Тим великолепно промолчал. С вечно открытым ртом, в «бабушкиных» сильно увеличивающих очках, красный от собственной беспомощности, он пронзительно воплощает всеобщую потерянность, которой Майк Ли, обременил в своем фильме всех, как плохой кармой. Но именно недотепа Колин оказывается — единственный — в состоянии изменить хоть что-то. Он совершает примитивный, но на самом деле очень сильный жест — бреется наголо, подобно своему притеснителю (Гэри Олдмен). Вновь скинхедство — на сей раз не антибуржуазное спасение, но демонстрация той самой треклятой своей индивидуальности, которой так недостает однообразно несчастным соседям и родным.

Столь подробный экскурс по первым, строго говоря, некиношным ролям совершенно необходим. Именно здесь создавался особый формат (театральное слово «амплуа» пока что не очень подходит) актерской психофизики, который, собственно, и прославил Рота. Обездоленный слабак-скинхед и приплясывающий на школьной сцене упырь — достаточно яркие метки относительно того, что сделано позже. Агрессия и уязвимость стали чем-то вроде родовых черт целой череды схожих героев. Таковы киллер Майрон из дорожного триллера Стивена Фрирза «Удар» (1984) и дерганый, непредсказуемый Винсент Ван Гог в «Винсенте и Тео» (1990) Роберта Олтмена, русско-брайтонский мафиози Джошуа Шапиро в «Маленькой Одессе» (1994) Джеймса Грея или бросившийся в головокружительную авантюру таксист Генри Берст в «Животных» (1997) Майкла ди Джакомо. С ролями преступников и отступников с пистолетом или

кистью в руках Тим Рот сжился надолго и всерьез. Вопреки драматическим штампам, пистолеты эти совсем необязательно выстреливают — скорее пулю получает тот, кто их держит. Митчел в «Поваре, воре, его жене и ее любовнике» (1989) в этом смысле крайне показателен. Мрачная гастрономическая мистерия Гринуэя любому из героев оставляет мало шансов на собственный выбор, отдавая каждого во власть вычурно совершаемого насилия. Митчел — единственный, кто остается со своим безумным хозяином Спикой до конца, преданный ему по-звериному, на уровне инстинкта. Жизнь Митчела в фильме, как и у всех, напоминает мрачный прихотливый орнамент. Плебей без страха и упрека, он вновь все делает молча, похожий больше на марионетку, чем на сторожевого пса. Вкусить же всех радостей беспрерывной постмодернистской готовки ему не дано. Плотоядная философия кухни торжествует в своем крайнем пределе, когда главному злодею подают к столу его жертву, несчастного фаршированного библиотекаря. Но Митчел эту запредельную трапезу с боссом разделить не может — его оттаскивают от стола, как нашкодившего школьника, которого оставили без сладкого. Вновь в офсайде, вновь выброшен. Самые запоминающиеся герои Рота всегда терпят поражение.

«Розенкранц и Гильденстерн мертвы»

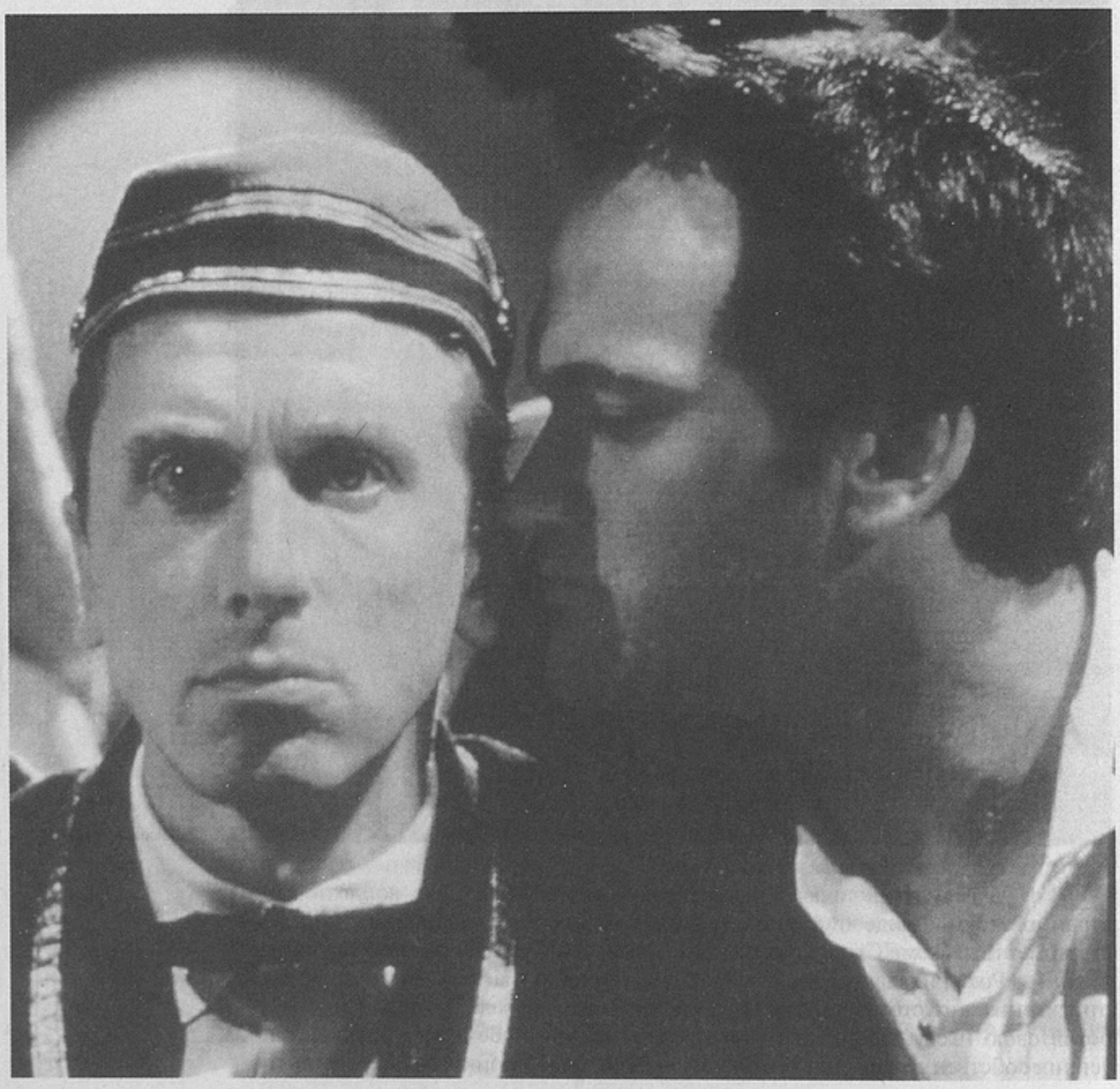
«Бешеные псы»

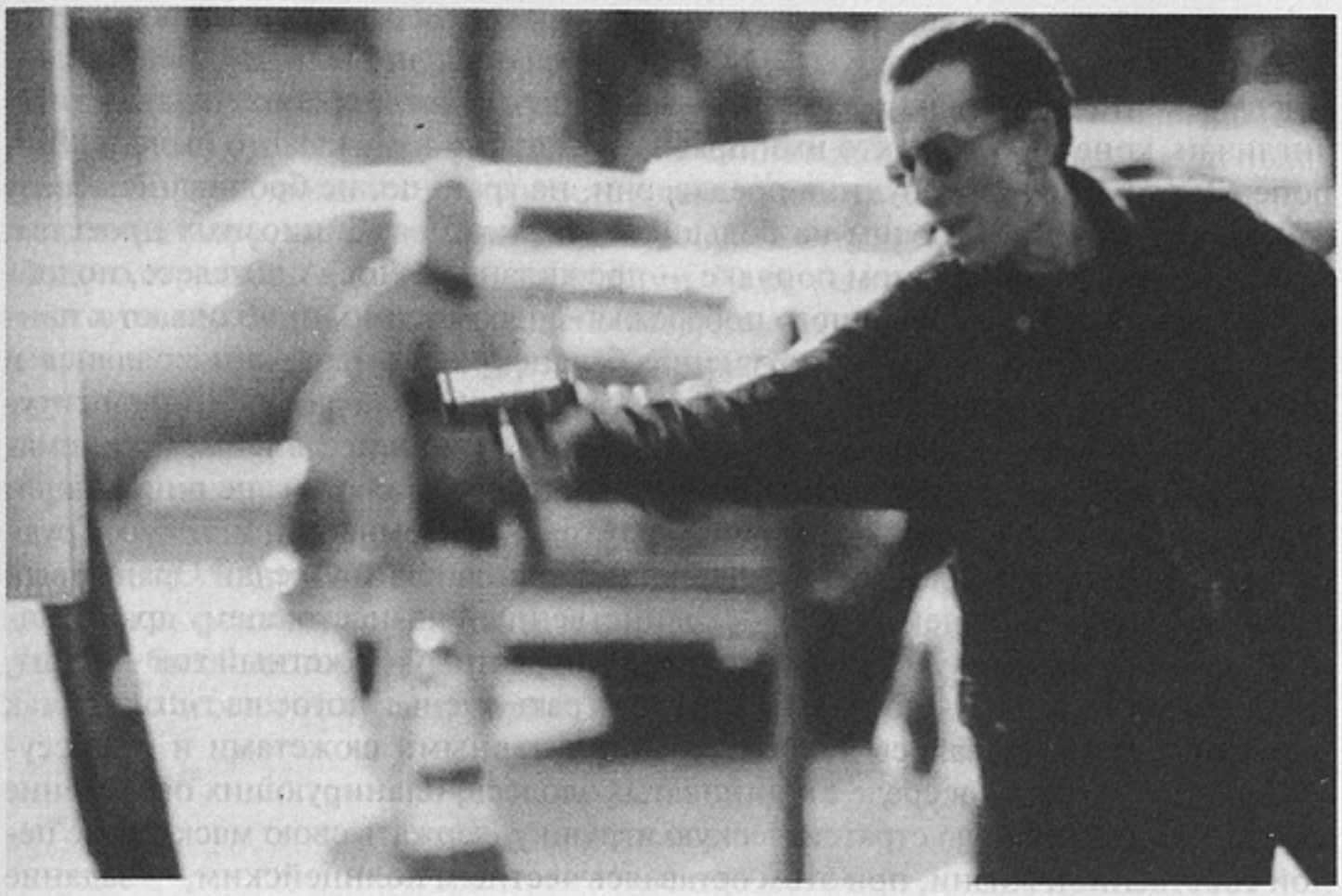
В 1990 году одна такая блистательная бытийная неудача воплотилась в странноватом гибриде двух абсолютно разных эпох — «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Тома Стоппарда. Вновь неразлучная парочка — Олдмен (Розенкранц) и Рот (Гильденстерн) — исполняет вариации на тему заемной жизни в отчужденном, пустом времени. Но здесь ситуация особая. Стоппард экранизировал свою пьесу, проникнутую явными влияниями Беккета и Пиранделло, усилив собственно шекспировскую составляющую. Ироничный парафраз «Га-

млета» приобрел почти трагедийную солидность. Так бы оно и было, если бы не вышеупомянутая парочка, которая ведет себя так, будто ничего не происходит (а ведь-таки не происходит!).

Розенкранц — Олдмен и Гильденстерн — Рот созданы специально для этого произведения (какого? Шекспировского или Стоппардова?), но они до конца об этом и не могут узнать. Такая уж у них доля в веке «вывихнутого сустава» — они появляются двойниками невезения, чтобы столь же бесталанно погибнуть. В «Гамлете» они мертвы уже изначально, а в фильме, где это заявлено со всей категоричностью, уверенности даже в их свыше прописанной кончине как средстве против ломоты в царственных суставах нет как нет. Вопросы плодятся отражениями одного и того же сюжета во все новых и новых балаганах, которые разыгрывает неотвязная бродячая труппа — Рози и Гили тоже включены в их репертуарный список. Это (вновь как в «Тем временем») где-то снаружи маленькой жизни Гильденстерна и Розенкранца творятся великие злодеяния и произносятся напыщенные монологи. Смешнее всего, что сама жизнь безумного принца, равно как и исход пьесы, оказывается в руках двух самых пустяшных персонажей. Но они изменить ничего не могут или не хотят, подозревая не без оснований, что это не их суд и не их приговор. Уникальность дискурса Стоппарда — в нарочитом отказе от авторства. Бродя за скобками всех возможных фабул, брошенные автором в ожидании двух-трех реплик, которые надо вставить, когда явятся венценосные интриганы, Розенкранц и Гильденстерн

«Четыре комнаты»





«Маленькая Одесса»

перебрасываются шарадами и ребусами, старательно перелагая друг на друга окончательное разрешение собственных судеб. Угадать точный ответ — значит выиграть. Они не выигрывают, но и поражение воспринимают довольно странно, последняя фраза Гильденстерна, уже в петле: «В следующий раз будем умнее». Гильденстерн здесь — воплощенная рефлексия. У него нет времени на мелочи, постоянные изобретения и озарения простодушного Розенкранца лишь раздражают его. Из них двоих к гамлетовскому «быть или не быть» ближе, несомненно, Гильденстерн. Жало его сомнений столь же отточено. Только ему нет нужды метаться и без разбора разить клинком окружающих. Однако в практически хрестоматийной роли Тим Рот совсем не хрестоматийно спокоен, даже вял — ровно настолько, насколько подвижен, безыскусен и одновременно аристократичен Олдмен. Однако взвешенный скептицизм этого Гильденстерна многого стоит. Он вновь и вновь затевает со своим собратом по сюжету самые разные игры, но везет в них опять же не ему, а его другу-простецу. Гили, стремясь уразуметь грядущее, деятелен по-настоящему, он пытается вызвать огонь на себя, но таковы уж правила: к каким бы уловкам он ни прибегал, исход предрешен.

Роль эта во всем, что сделал Рот, стоит особняком, стяжав своему исполнителю славу шекспировского, исторического актера. Подтверждение тому — мастерские партии в «Роб Рое» (1995), «Легенде 1900 года» (1998) и свежем кулинарно-костюмированном французском блокбастере Ролана Жоффе «Ватель» (Рот — маркиз де Лозен, интриган и сибарит). Но важно другое — именно в фильме Стоппарда состоялось окончательное закрепление Тима Рота как героя трагико-эксцентрического, этакого интеллектуального Арлекина, вечного жителя пограничья, фронтира. Потому из целой плеяды молодых британских и европейских актеров (Гэри Олдмен, Пол Макгэнн, Дэниел Дей-Льюис, Колин Ферт), пришедших в Голливуд в начале 90-х, именно ему завоевание Нового Света удалось наиболее безболезненно. Сам Рот так вспоминает об этом: «Мы все появились в одно время. Началось с Фила Дэниелса, а затем и остальные понемногу подтянулись — я, Гэри, Дэнни, Пол... Поначалу я думал, что всех обставит Пол. Он снялся в «Бунтовщике с моноклем»[1], был самым сексуальным человеком на земле, но в Америке сверхпопулярным не стал, что странно». Дело, конечно, не только в пресловутом космополитизме и легкости на подъем: «Никаких сожалений о покинутой Англии нет. Хотя я скучаю по своим родным и мне нравится быть туристом, когда я возвращаюсь». В другом ме-

[1] Телесериал о дезертире времен первой мировой войны.

сте, впрочем, он выражается гораздо резче, выказывая острую неприязнь к истеблишменту: «Что я буду делать, если опять окажусь на мели, не знаю, но сомневаюсь, что вернусь в Лондон. Я не могу жить в Англии. Я их ненавижу. Не англичан, конечно, а тех, кто ими правит». Подобно тому как это было и в Европе, Рот так и остался будто в преддверии, на границе, не бросившись сразу же вкалывать чернорабочим на больших студиях и в амбициозных проектах. Географически все в полном порядке — проживание в Лос-Анджелесе, подобное «участию в гонках Западного побережья», несомненно, приближает к пантеону небожителей. Но именно умение балансировать на грани коллапса и взрыва, быть своим в острейших конфликтах пришлось ко двору в новой ситуации, что стала складываться к середине десятилетия в независимом кинематографе. Тарантино, с его чутьем на подобного рода таланты, не ошибся. Он дал Роту всего три эпизода, но эти эпизоды стоят, вне сомнений, многого. Трудно найти у Рота две более непохожие роли. Полицейский Фредди Оранжевый в кровавом вихре «Бешеных псов» — единственный по-настоящему драматичный, вызывающий сочувствие персонаж. Контрастный сюжетный ход — агент, внедренный в банду, — позволяет Роту отыграть очень многое из того, что так или иначе ограничивалось достаточно тоталитарными сюжетами и режиссурой. Быть принятым в среде странноватых злодеев, планирующих ограбление как некую диковинную стратегическую игрушку, держать свою маску даже ценой собственной жизни, при этом оставаясь честным полицейским, — задание высочайшего уровня сложности, и Рот, равно как и Фредди, с ним справляется. Иронический искус, оборачивающийся настоящей болью, ему под силу. Настолько же отменно Тиму удается превратиться в полную противоположность своего стойкого копа, в тиражированного налетчика в кафе в «Криминальном чтиве». Сам Тыква-Ринго, вместе с подружкой грабящий ресторан, в «Чтиве» служит чем-то вроде криминальной виньетки, обрамляющей ворох макулатурной целлюлозы. Для этого требовался типичный антигерой комикса, некий карикатурный Клайд. Роту удалось стереться, примкнуть к миру кровавых шутов Тарантино так, что именно этой своей стертостью он и запомнился, вновь встав на границе и вновь проиграв сражение на ней. В этом смысле, конечно же, незадачливый портье Тедди, носящийся по «Четырем комнатам», не более чем эффектная эксцентриада. Хотя задача здесь у Рота была тоже не из легких — мотануться не столько между четырьмя разборками, сколько между четырьмя разными и неравноценными режиссерами. С грехом пополам это у него получилось, как и финальное усекновение пальца. Но, похоже, никаких дивидендов, кроме денежных, такая клоунада не принесла. Впрочем, поражения в одном месте отзываются победами в иных, и сладко поющий уголовник Чарлз в мюзикле Вуди Аллена «Все говорят, что я тебя люблю» (1996) бесподобен именно в своем опасном лиризме — совсем как Фредди Оранжевый, — но не столь обречен.

Ныне в активе Тима Рота пять десятков телевизионных и киноролей, но некий общий знаменатель названных выше характеров столь же закономерен и для всего этого довольно неравноценного множества. И здесь стоит опять вернуться к вопросу о «самой главной» роли. Роту она не нужна: «Я хочу попробовать себя в самых разных фильмах и ролях, в комедиях и боевиках, психологических драмах или в каком-нибудь странном дерьме. Возможности, которые у меня есть сегодня, не вечны. Когда мне стукнет сорок, наверняка появится кто-нибудь еще, кому достанутся те роли, которые сейчас предлагают мне. И еще, я хочу быть актером, в этом суть моей жизни. И не хочу быть лидером, первым номером. Это слишком напрягает. Если ты стал лидером, а потом по какой-то причине сошел с дистанции, ты человек конченый. Я не хотел бы попасть в такое положение. И поэтому согласен играть вторую или третью скрипку».

Для тех, кого он играет, это верно еще более, чем для самого Рота. Думается, главный двигатель этих иногда убийственных, чаще смешных ролей — позиция постороннего во всем, что происходит. Тим Рот, играющий Другого, — посторонний не в экзистенциальном смысле. Его отстраненность более обидная, что ли, хотя и своего рода милосердие в ней присутствует. Он оказывается лишним всякий раз, когда большие люди, главные герои очередной неконтролируемой драмы, начинают решать свои большие вопросы. Его, ни на что не годно-

го, никому не нужного, попросту удаляют, вышвыривают. Не только герой границы, побережья — он еще более герой обочины, но, в отличие от индифферентного персонажа Камю, стремится все время понять, что же происходит с ним, почему судьба вновь и вновь немилостива к нему. Неизбывный маленький человек, выбирающий свою малость в чем-то даже добровольно и оттого устраивающий миру, перед тем как с него сдерут новую шинель, развеселый фейерверк со стрельбой и отрезанными ушами. Делает же он это по большей части из чистого искусства — все уже решено без него, так зачем изображать принца датского, зачем покушаться на королей, которые в следующую минуту и так сожрут друг друга? Он сыграет в свою дурашливую игру в сторонке, задавая иногда голосом, иногда пистолетом неуместные и несвоевременные вопросы, — и благодаря его нелепым ошибкам количество настоящих военных действий обязательно уменьшится.

Не так давно Тим Рот все же решил опоясаться мечом по-настоящему, выступив как режиссер с «Зоной военных действий». В таком качестве ему вряд ли удастся быть посторонним, вряд ли удастся столь легко танцевать на лезвиях. Это уже абсолютно иная история...

ТИМ РОТ:

«Просто нас очень мало»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ШЕЙН ДЭНИЕЛСЕН

«Зона военных действий»

Шейн Дэниелсен. Самая яркая особенность фильма «Зона военных действий» — сдержанность. Во многих отношениях он аскетичен.

Тим Рот. Надеюсь. Следуя стандарту, надо было бы максимально приблизить камеру к персонажам, абсолютно все показать зрителю. Именно это сегодня ассоциируется с реализмом — ручная камера, зернистая пленка, съемки крупным

планом. Мне хотелось добиться от актеров предельно естественной игры, а потом снимать их в самых красивых ракурсах. Я верю, что когда смотрят мой фильм, забывают, что на экране актеры. Мне хотелось, чтобы каждый мог считать Фредди Канлиффа своим пятнадцатилетним сыном. Мне показалось любопытным снять классический — в стиле Дэвида Лина — пейзаж, по которому бредет мрачный паренек, ссутулясь и безвольно опустив голову.

Шейн Дэниелсен. Судя по всему, для вас огромное значение имеют эстетические соображения.

Тим Рот. Да, действительно, но лишь настолько, насколько они вызывают в памяти то кино, которое я смотрел мальчишкой и по которому теперь очень скучаю. Широкий экран, внимание никогда не привлекается к работе камеры, никаких внешних эффектов.

Шейн Дэниелсен. А кто конкретно из режиссеров ваши кумиры?

Тим Рот. Тарковский, Висконти, Бергман, великая арт-хаусовская традиция. В сегодняшнем кино мне не хватает покоя, тишины. «Смерть в Венеции» — образец использования камеры и тишины: просто люди, остающиеся людьми. Ведь это страшно интересно: просто наблюдать за физическими и вербальными взаимоотношениями людей, хотя кинематографисты теперь все менее и менее охотно это признают.

Я использовал очень широкий формат (1:235), поэтому актеры могли передвигаться в кадре по своему усмотрению, я же спокойно наблюдал за их взаимодействием. Так что в некотором смысле все происходило как бы само по себе. Мне хотелось создать у зрителя ощущение, будто сидишь за столом с семьей, а потом вдруг понимаешь, что сидишь с самим чертом. Даже дом, такой приземистый и одинокий, становится полноправным действующим лицом.

Шейн Дэниелсен. Вы изменили некоторые сцены по сравнению с оригиналом, повестью Стюарта, например, ту, в которой сестра Фредди Джесси везет Тома в Лондон познакомиться со своей любовницей.

Тим Рот. Мы начали репетировать сцену так, как она написана в книге, но ничего не получалось. Так что вместо нее я решил снять сцену о первом опыте полового акта. Джесси будто говорит брату-подростку: «Добро пожаловать в мой кошмар» — и в то же время пытается взорвать этот кошмар, избавиться от него. Одновременно это и попытка зрелой женщины, подруги Джесси, помочь девушке и ее брату, которые, как она понимает, попали в беду. Мне кажется, теперь сцена стала намного сложнее и правдоподобнее.

Шейн Дэниелсен. А Стюарт был согласен с изменениями?

Тим Рот. Полностью. Я был с ним в работе абсолютно откровенен. И всегда повторял, что он первым получит возможность переписать ту или иную сцену, но если у него не получится, я обращусь к кому-нибудь еще, потому что он, возможно, слишком глубоко погрузился в материал. Но Стюарт работал превосходно. А я ему помогал. Во-первых, я перенес действие в зиму, чтобы Стюарт мог взглянуть на все свежим взглядом. Я заставил его перечитать собственную книгу, просмотреть сценарии немых фильмов. И все же сценарий сильно отличается от картины, очередное изменение он претерпел, когда были выбраны актеры. Если берешься за экранизацию, нужна смелость, нельзя цепляться за то, что уже есть.

Шейн Дэниелсен. В исполнении Рэем Уинстоуном роли отца намного больше нюансов, чем ожидают зрители. Это приводит многих в замешательство, зрители не знают, как относиться к этому персонажу — как к монстру или как к невинно пострадавшему.

Тим Рот. Когда Уинстоун впервые позвонил мне и попросил сделать пробу, меня мучали сомнения. Но он пришел и сказал: «Вот бы для разнообразия сыграть хорошего парня». И я подумал, что он все понял. Потому что суть в том, что этот человек не считает себя злодеем. И Рэй как раз почувствовал это. Он один из лучших актеров, которых мне приходилось встречать.

Шейн Дэниелсен. Вы говорили, что декорации менялись во время съемок.

Тим Рот. Мы собирались поначалу делать много такого, в чем сейчас стыдно признаваться. У меня было желание обратить это все в кошмар, чтобы после

каждого кризиса Том приходил и обнаруживал, что дом немного изменился. Звучало это очень амбициозно, но на самом деле было полным бредом. Просто я очень остро ощущал недостаток опыта и пытался мыслить так, как, по моему мнению, должен мыслить большой режиссер. Но однажды мы с художником Майклом Карлином признались друг другу, что весь этот замысел — чушь собачья. И на этом все кончилось. На меня повлияла игра актеров. День за днем я смотрел отснятый материал, видел кадры, которые казались мне очень красивыми и совершенно честными, так зачем же все портить? Зачем разрушать нечто потенциально замечательное ради того, чтобы показать себя?

Шейн Дэниелсен. Кино, которое вам нравится, — редкость. Даже как актеру вам предоставляется не так уж много возможностей.

Тим Рот. Совершенно верно. Часто бывает, что, начав работать, я уже через пару дней понимаю, что совершил большую ошибку, согласившись сниматься. Но бывают исключения. Я снялся в небольшом фильме Майкла Диджакомо под названием «Животные и кассир». В прошлом году его показывали на фестивале в Санденсе. Он очень поэтичен, очень красив, наверное, поэтому его никто не видел. Но он доказывает, что есть еще люди, которые снимают такое кино. Просто нас очень мало.

Sight and Sound, 1999, August

Перевод с английского М.Теракопян

Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

«24 часа»,
режиссер А.Атанесян

Е.СТИШОВА — И.ЛЮБАРСКАЯ — Н.СИРИВЛЯ

Жанр начинает и выигрывает

СОЧИ-2000

Елена Стишова. Главный итог и главный интерес нынешнего «Кинотавра» состоит в том, что нам была явлена сложившаяся жанровая структура, вроде бы обещающая наконец нормальный кинопроцесс. В числе восемнадцати фильмов, представленных в конкурсе, было пять триллеров, пародия на триллер («Тонкая штучка»), две мелодрамы («Женщин обижать не рекомендуется» и «Зависть богов»), армейская комедия («ДМБ»), лирическая комедия («Фортуна»), исторический боевик («Русский бунт»). Но есть и обратная сторона — отсутствие на фестивале полноценных художественных феноменов, за исключением, может быть, «Лунного папы» Б.Худойназарова и фильма «Дневник его жены» А.Учителя. Почти полное отсутствие арт-хауса тоже знаковая примета нынешнего Сочинского фестиваля.

Ирина Любарская. По поводу арт-хауса могу только сказать, что голосование Гильдии критиков и жюри ФИПРЕССИ неожиданно назначило арт-хаусом фильм «ДМБ» Романа Качанова, который, на мой взгляд, вообще не является фильмом. Это обескураживающее решение доказывает, что наши коллеги готовы в угоду ситуации все критерии перевернуть с ног на голову. Картина, не имеющая никаких кинематографических достоинств — ни полноценного сюжета, ни изобразительного решения, ни актерских работ, — предъявляется, с одной стороны, на фоне множества усредненных жанровых лент, которые критики глубоко презирают, с другой — на фоне фильмов «Лунный папа» и «Дневник его жены», которые критикам почему-то не нравятся. И большинство, не желая со всем этим разбираться, выдвигает «ДМБ» просто как народное зрелище, вызывающее прилив подсознательного энтузиазма. Вот это эстетическое ничто и становится в наших условиях арт-хаусом.

Е.Стишова. Ты права, для меня это тоже было полной неожиданностью: все складывалось в пользу «Лунного папы» и вдруг вперед вышел «ДМБ». Могу успокоить себя и вас тем, что подобные казусы достаточно характерны для кинематографической среды. Это явление из разряда «типологических случайностей». И меня оно не сильно расстраивает: «ДМБ» хотя бы по-настоящему смешная картина. Она удалась Качанову, поскольку он имеет опыт соприкосновения с нашей доблестной армией, как и большинство зрителей-мужчин. И все они, конечно, «тащатся» от «ДМБ», потому что это армейский фольклор, все родное и знакомое и вообще «лучшие годы нашей жизни»...

И.Любарская. Картина построена как серия тематических анекдотов, которые в «МК-Бульваре», например, печатают целыми полосами. И, естественно, когда ты это читаешь, где-то периодически «хрюкаешь». Но как смех бывает разный, так и картину, претендующую на жанр, можно строить по-разному. Охлобыстин с Качановым соорудили из этих анекдотов не просто патриотический, а суперпатриотический фильм про то, как замечательна армия и как замечательны все приключения в ней: там что ни случится — просто ухохочешься. Этот утробный смех, который я слышала на просмотре, меня, честно говоря, пугает. Мало того, все мы (даже те, кто не служил) прекрасно представляем себе, что та-

кое наша армия. И на фоне знания о беспределе фильм Качанова и Охлобыстина видится мне большой подлянкой.

Е.Стишова. А с другой стороны, можно сказать, что здесь происходит снятие первобытного ужаса перед армией.

И.Любарская. Снятия там нет, потому что утробный смех ничего не снимает. Молодой человек, нахохотавшись, вспомнит, что ему в эту армию идти, и ему станет совсем нехорошо. Если бы там был иной смех, снимающий ужас! Но думаю, что при всей вашей доброте, Елена Михайловна, вы не находите в фильме Качанова ни крупицы «Цельнометаллического жилета» Кубрика.

Наталья Сиривля. Мне кажется, казус с картиной «ДМБ» произошел вполне закономерно. Люди, снявшие ее, не являются авторами мейнстрима: Охлобыстин — сценарист, режиссер и актер, сделавший себе имя в арт-хаусном кино; у Качанова менее яркая биография, но он тоже человек непростой. И вот мы наблюдаем удивительное, взахлеб братание арт-тусовки с низовой стихией, условно говоря, мужиков у пивного ларька — всех этих призывников и дембелей, составляющих основную массу мужского населения страны. Выясняется, что у тех и у других есть общий бэкграунд, у них общие мифы, у них общий экзистенциальный опыт, и в точке возле армейского сортира они готовы слиться в экстазе. В этом смысле фильм глубоко показателен. Действительно, всем сегодня очень хочется найти точку соприкосновения с массой. Это происходит по разным причинам, коммерческим ли, карьерным или просто по причине того, что существование в замкнутом мире элитарной тусовки абсолютно лишено содержания. Там нет ни пафоса, ни энергетики, ни ощущения осмысленной, заполненной жизни. Поэтому временами страшно тянет прильнуть к бессмысленному теплу немытого народного тела. Именно эта тенденция, мне кажется, проявилась и в оценках критиков, которые тоже получили огромное удовольствие от подобной головокружительно приятной регрессии. Особенно же это относится к мужской части нашего кинокритического сообщества. Для мужчин армия — абсолютно сакральный опыт, и какими бы изысканными и оригинальными личностями они себя ни считали, в глубине души у каждого из них живет этот волосатый брутальный «дембель», и они его в себе очень любят. В глубине души у каждого постсоветского человека сидит неистребимый «совок», с этим ничего не поделаешь. Вся сегодняшняя «другая» культура очень сильно замешена на «совке»; этот склад личности, этот способ жить никуда не девались...

Е.Стишова. Мне пришло в голову, что единственной полноценной рифмой к самой талантливой и самой сильной картине фестиваля, каковой я считаю «Брата-2», является именно «ДМБ».

Н.Сиривля. Совершенно верно. «ДМБ» нравится критикам еще и потому, что позволяет совершить этот путь регрессии мягко и без каких-либо сопутствующих размышлений — как на салазках скатываешься. А «Брат-2» — жестко провокационен. Я была несколько в стороне от сочинских дискуссий по поводу этой картины, но до меня доносилось, что фильм был объявлен «фашистским», и негативное отношение к нему стало как бы сертификатом благонадежности: если ты признаешь «Брата-2» фашистским произведением, то ты наш, а если он тебе нравится, то ты тоже фашист и мы с тобой не дружим. Фильм, который провоцирует подобные ситуации, трудно принять всей душой, как «ДМБ». Хотя, по сути, это то же самое, но сделанное более резко и смело.

Балабанов договаривает все до конца. Он показывает реальность, где культурный слой полностью снят. Все абстрактные понятия, на которых держится современная цивилизация — права личности, свобода, политкорректность, уважение к меньшинствам и т.п., — для героев этого фильма, как, впрочем, и для большинства зрителей, попросту не существуют. Существует жизнь, которой они живут. И в этой жизни, помимо биологического выживания, кайфа, глюков, водки и прочих замечательных вещей, показанных нам в фильме «ДМБ», помимо героического приспособления к любым формам идиотизма — сверху, снизу, сбоку, — необходим еще и смысл, какая-то нематериальная, невидимая, неэмпирическая энергия, какая-то «правда», которая позволяет человеку себя уважать. И Балабанов показывает, что в сложившейся ситуации единственной формой доступного людям смысла становится то, что мы клеймим словом «фашизм». Как прикажете к этому относиться?

И.Любарская. Нужно все-таки переставить акценты: не мы называем это словом «фашизм». Дискуссии, о которых ты говоришь, ведутся на таком нижайшем

уровне понимания фильма, его анализа, не только тематически-психологического, но и структурного, что культурный слой снят, кажется, в этих дискуссиях прежде всего. Да, слова «фашизм» и «расизм» в применении к «Брату-2» прозвучали довольно серьезно, они были опубликованы в газетах и озвучены на радио. Но ни «фашизм», ни «расизм» — две крупные политидеологии — не имеют, на мой взгляд, никакого отношения к данной картине. В противном случае мы сейчас вместе с прогрессивными журналистами клеймили бы ее изо всех сил. Фильм «Брат-2» о том, что в основе нашего (да и любого) патриотизма лежит

«ДМБ»,
режиссер Р.Качанов

врожденная ксенофобия — некий инстинкт, родовое, корневое, первобытное свойство русского и не только русского человека. Только законченный ханжа может сказать, что образование, воспитание и внутреннее приятие некоей хартии цивилизованности полностью избавили его от этого свойства. Просто же культурный и воспитанный человек, наоборот, должен отдавать себе отчет в этом чувстве отторжения чужаков, которое разлито во всем организме человека, разлито по всей нашей стране, которым грешат ну просто все, спотыкаясь о него на каждом шагу. Это единственный способ не позволять распускаться неандертальским эмоциям. И оба «Брата» — фильмы в каком-то смысле очень глубокие, дающие многое для понимания механизмов поведения и психологии человека, который пережил то, что мы все пережили в той или иной степени. Балабанов предъявляет нам выдернутого, как редька, из народной грядки юного героя, который не умеет определять для себя внутренние пределы, испытывая раздражение по поводу «чужих». Сколько классов он окончил, неясно, но Родина дала ему в руки автомат и сказала: «Стреляй», что он и делает — это его профессия. А во втором «Брате» помимо оружия, так ловко работающего у Данилы в руках, как привет от той же Родины, появился еще и стишок-считалочка: «...Речка, небо голубое — это все мое, родное...» Ничего больше за душой у героя нет. Он чистый, прекрасный мальчик, смелый и честный, у него хорошо развито чувство долга и родственное чувство. Но все эти прекрасные качества покрыты толстым-толстым слоем нашего родового проклятия — ксенофобии, от которой невозможно избавиться. Ее можно заполировать, закамуфлировать, сделать макияж, но, честно говоря, я не верю, что хоть один человек у нас сегодня от нее свободен. Поэтому я и говорю, что «Брат-2», на мой (и не только мой) взгляд, наиболее серьезная и вменяемая картина из всех, предъявленных в этом году. Глупо ее шельмовать, исходя из тупой политкорректности, над которой половина цивилизованного мира уже давно смеется, а другая половина от нее страдает. Кроме того, фильм по-настоящему талантлив, это очень качественная

смесь арт-хауса и жанрового кино. Что-то, наверное, не удалось, но в целом картина незаурядная. Поэтому я прошу убрать слова «фашизм» и «расизм» как ненужную провокацию из нашего разговора.

Е.Стишова. Так получилось, что вы, пытаясь освободить картину от ярлыков, которые на нее навесили, говорили о ее негативе. Я же хочу повернуть разговор в позитивное русло, для чего мне необходимо воспроизвести собственные эмоции во время просмотра. Ум с сердцем был совершенно не в ладу, но я уже не помню, честно говоря, чтобы кино производило на меня такое эмоциональное впечатление. Все мое зрительское, инстинктивное ликовало! И я искренне радовалась тому, что после всех искусов, после огромной профессиональной жизни я все еще могу вот так реагировать, что во мне еще осталась эта непосредственность восприятия. А где-то в надсознании гнездились всякие интеллектуальные доводы против картины — о расизме, неполиткорректности и т.д.

И все-таки я отнеслась к «Брату-2» скорее позитивно. Потому что интеллектуальным импульсом этой картины, мне кажется, стала попытка реабилитировать попранное национальное в нас. А попиралось оно на протяжении последнего десятилетия настолько болезненно, что я, например, от этого страдала. Стыдно быть русской — это ли не отчаяние? Кстати говоря, ксенофобия действительно в нас очень сильна, и Ира красиво сказала, что это наше «родовое проклятие». Но не меньшим проклятием является пресловутая наша «всемирная отзывчивость». Мы не можем сосредоточиться на себе, нам все время нужно косить глазом или ухом: а как нас воспринимают на Западе? Ведь что произошло за последние десять лет? Великая Утопия — Светлое Будущее — перебралась через океан и поселилась на брегах Америки. И когда знаменитый хит В.Бутусова «Гудбай, Америка, о...» прозвучал впервые в картине С.Бодрова-старшего «СЭР», вспомните, какое это было мучительно сладкое переживание! Я это помню. Казалось, действительно есть «город золотой», земля обетованная, куда надо попасть — и все сбудется. Прошли годы, и Балабанов с помощью С.Бодрова-младшего поставил на этой «Америке, о...» большую, жирную точку. Устами своего замечательного героя и его брата в исполнении В.Сухорукова он сказал про американцев: «Вот уроды!» (помните, когда Виктор Багров проходит таможню в Чикаго). Моя душа ликовала! Я тоже была реабилитирована. Чувство реванша — это очень сильно.

И.Любарская. Ну да, герой Сухорукова нас, презираемых за границей русских, всех по-своему реабилитировал: человек, который категорически отказывается говорить на их «собачьем» языке и при этом решает остаться, — подлинный гражданин мира, его который уж век кует Россия на зависть Востоку и Западу.

Е.Стишова. Герои «Брата-2» обнаруживают удивительную самодостаточность. С одной стороны, ты понимаешь, что это самодостаточность дебилов. А с другой стороны, тебя это как-то жутко захватывает. Почему? Здесь свои интеллектуальные притязания нужно отставить в сторону. Так откликается твое бессознательное, и все. Тут нет объяснения.

При этом ты видишь, что провисает вся чикагская часть, что действие буксует, что режиссер слишком увлечен съемками ночного Чикаго... Зато эпизод, когда Данила лезет по лестнице на небоскреб и повторяет стишок про «небо голубое», придуман просто блистательно. С пожарной лестницы, по которой карабкается герой, прямо в твою подкорку западают простые и такие родные понятия. Тоска по этой простоте меня временами охватывает... Помню, в тоталитарные правремена пропаганда постоянно соблазняла нас свести жизнь к элементарным понятиям, какие есть в этом стихотворении. Тогда-то и наступит идиллия: «Речка, небо голубое — это все мое, родное, это Родина моя. Всех люблю на свете я». Гениально!

И.Любарская. Стишок — на самом деле парафраз песни «Гудбай, Америка...», поскольку именно Америка в нашем представлении (да, строго говоря, благодаря голливудскому кино и в глазах всего мира) предстает именно такой простой и цельной страной, где среди голубых лесочков и рек всем живется исключительно чудно. И вот наш простой, «как правда», парень влез на их небоскреб, сказал, что всех на свете любит, а потом покрошил пару-тройку очень плохих американцев и отправился с чувством выполненного долга домой — тут мы все

без ностальгической грустинки поем «Гудбай, Америка, о!». Акценты в нашем истерзанном сознании меняются вмиг, и мы, вдруг прозрев, видим, что и у нас есть «речка, небо голубое»... Странно, что еще не отняли..

Е.Стишова. Загадочно и потрясающе, но я испытала катарсис на этой картине. И тем не менее я считаю справедливым, что «Брат-2» не получил на фестивале наград. Председатель жюри Игорь Масленников был глубоко прав, когда с самого начала договорился с коллегами просто не рассматривать фильмы, где есть насилие. Думаю, что это было очень мудро. Могу себе представить, какой паль-

«Женщин обижать не рекомендуется», режиссер В.Ахадов

морез мы могли бы получить, не прими жюри такое решение. На самом деле из всех картин, которые были отодвинуты, только «Брат-2» заслуживал внимания жюри. А все остальные, даже «24 часа» А.Атанесяна, при всей сделанности этой картины, на призы вряд ли могли претендовать. В «24 часах» много общих мест, прежде всего изобразительных — сплошной евроремонт.

И.Любарская. Вот, все арт-критики ругают лужковскую архитектуру, а ведь именно Лужков построил эту прекрасную декорацию для наших клипмейкеров и кинематографистов — мост через Москву-реку, ведущий в будущий город миллионеров, а пока город-призрак Москва-сити. Честно говоря, мне самой по простоте душевной нравятся эти прозрачные «кишки» с перепоночками — переходы из одного сна Веры Павловны в другой! Я не люблю старомосковские коммунальные клоповники, хотя в них родилась и выросла, и брежневские панельные трущобы, хотя живу в одной из них. И меня поражает, что друзья по несчастью как раньше крыли за избыточность большой сталинский стиль, так теперь кроют новую архитектуру за безликость — слепые они, что ли. По-моему, и жанровый пакет «НТВ-ПРОФИТ», и новая московская архитектура зря разруганы критиками. Они реально отражают ту жизнь, в которой мы сейчас живем. И не надо ходить по этим зданиям ежедневно, чтобы понять — не напрасно возникли эти странные новорусские дома с башенками, эти прозрачные переходы с одного берега реки на другой. Не напрасно уже потому, что не вызывают единодушия — могут нравиться или не нравиться. Ничего себе безликость!

Н.Сиривля. Это наша формула богатства...

И.Любарская. Это формула богатства во всем мире. Если посмотреть на хваленый Лас-Вегас, с которого все это передирается, то ВДНХ в сравнении с ним — просто Парфенон, образец классической строгости. Тем не менее на Западе целые тома посвящены исследованию Лас-Вегаса как жизненного и артистического пространства. И кино там будут снимать всегда, потому что это пространство — игровое. Точно так же, как игровое пространство, проявили себя и новорусские здания в Москве, и новорусские дачи под Москвой. Неведомые нам в силу жизненных обстоятельств персонажи, которые в других местах казались

бы вырезанными из картона, здесь существуют вполне пластично. В «24-х часах» пробег по какому-то прозрачному куполу вереницы дядек в костюмах от Хуго Босса мне действительно понравился. Они были сделаны из одного материала: и люди, и пространство, в котором они бежали, и проблемы, заставлявшие их бежать... Это единственная (но и этого не мало) в абсолютно коммерческом фильме Атанесяна по-настоящему артистичная сцена.

Н.Сиривля. Если говорить о коммерческом кино, то, думаю, разворот лицом к зрителю, осознанные попытки нащупать обратную связь и выйти на рынок — для нашего кинематографа огромный прогресс. Тут стоит поставить три восклицательных знака, и дальше говорить о проблемах.

Главная проблема, мне кажется, в том, что рынок, который наши творцы мейнстрима считают свободным, на самом деле занят. У нас уже сложилась структура кинопотребления, в которой российскому кино места, в сущности, нет. Эту структуру можно условно разделить на три сегмента. Первый — кино для релаксации: кассета на ночь или кассета на выходной день. Это жанровое американское кино, для женщин — мелодрамы с Мэг Райан, для мужиков — боевики, кто что любит. Второй сегмент — кино как высокотехнологичный дорогой аттракцион. Это поход в реконструированный кинотеатр с «долби-стерео», с большим экраном на «Звездные войны», на «Матрицу» и т.п., где у тебя в ушах свистит, тебя швыряет, бросает и ты получаешь набор острых ощущений по полной программе. И третий сегмент — кино как продукт престижного потребления. Это посещение культовых фильмов в модных кинотеатрах, с тем чтобы было о чем поговорить на следующий день на работе, на вечеринке, в клубе и т.д. Русскому кино во всей этой структуре места не находится. Я часто захожу в видеопрокат около дома и вижу, что кассеты с русскими фильмами образуют там то, что называется нехорошим словом «отстой». Они занимают нижние полки, посетители редко берут их в руки. Прокат кассеты стоит совсем недорого, но у людей просто нет любопытства к русскому кино. Исключением на сегодняшний день являются только два фильма: «Брат-2» и «Старые клячи» Э.Рязанова.

У продюсеров существует иллюзия, что если предложить зрителю более или менее качественное кино, снятое на русском языке, где будут русские актеры, русские пейзажи, интерьеры, коллизии, этого достаточно, чтобы зритель предпочел такого рода продукт иностранному (мы в Сочи с И.Толстуновым об этом говорили[1]). Боюсь, это не так. Вывести наше кино на рынок — довольно сложная проблема. Что касается кино для релаксации, то этот сегмент для нас пока недоступен просто потому, что он требует очень большого количества однотипных картин. Должна быть система повторов, привычных кодов, масок, языка, затертого до автоматизма, — того, что есть в американском кино и чего нет у нас. Пока мы производим 10 — 20 фильмов в год, мы эту нишу на рынке занять не можем. Высокотехнологичный аттракцион мы тоже делать не можем просто в силу отсутствия денег. Поэтому, мне кажется, единственный способ прорваться в сознание зрителя — эффективно выложить свой товар на рынке: делать то, что можно с той или иной натяжкой причислить к разряду культового кино. И тут нужны не усредненные жанровые болванки, какие поставляет «НТВ-ПРОФИТ», тут предпочтительнее подход С.Сельянова, который производит продукцию массового потребления как штучную, как кустарную. «НТВ-ПРОФИТ» же пытается подручными средствами изготовить продукт словно бы сошедший с конвейера: они его шлифуют, обтачивают, доводят до некоего стандарта, в то время как вся прелесть кустарной продукции в отступлениях от стандарта.

И вообще, мне кажется, создать жанр на пустом месте только продюсерскими усилиями невозможно. Это вторая иллюзия Толстунова: он считает, что именно продюсеры создали жанровое кино в Америке. Продюсеры создали для него инфраструктуру, но этого недостаточно. В основе такого сложного, универсального образования, как жанр, всегда лежит глубокий творческий импульс. Мы можем проследить это на примере создания фильма ужасов, который

[1] См. беседу с И.Толстуновым «На западном фронте без перемен» в этом номере.

возник в лоне немецкого экспрессионизма. Или на примере создания вестерна: Томас Инс, отец этого жанра, был прежде всего режиссером-первооткрывателем, который создал затем систему поточного производства фильмов про Дикий Запад. Если бы не было творческого импульса вначале, нечего было бы ставить на поток. Сразу создать конвейер нельзя. И, мне кажется, прав Сельянов, который делает ставку на авторское начало даже в коммерческом кино. То, что сделал Рогожкин, невозможно было предсказать и просчитать, это мог придумать только Рогожкин. Да, он сделал кино для зрителя, но «Особенности нацио-

«Зависть богов», режиссер В.Меньшов

нальной охоты» — это абсолютно авторское открытие. Так же как и «Брат» Балабанова. Потом это можно коммерчески использовать, но вначале всегда индивидуальный авторский жест.

Именно этого авторского начала мне не хватало в фильмах «НТВ-ПРОФИТ». Сравнительный успех картины «24 часа» связан не с тем, что Атанесян — какой-то особенный автор на фоне других, а с тем, что сам жанр для нас экстремален. У нас нет канона гангстерской драмы. И вся эта система положений, коллизий, героев, характер интерьеров, обилие денег, присутствующих в кадре, — для нас за гранью нормы, за гранью здравого смысла. Именно поэтому фильм производит впечатление. Тут есть некое привлекательное безумие. Не знаю, кто ответствен за это — сценарист, режиссер, продюсер или сама жизнь, чье это безумие конкретно, но в данном случае оно есть, и фильм выигрывает на фоне всей остальной продукции.

Когда же авторы пытаются следовать в русле самых распространенных жанровых архетипов, получается беззубое кино, приятное во всех отношениях и не интересное никому. И если бы в фильме В.Ахадова не вел себя так плохо Максим Суханов, который разваливает всю конструкцию, там вообще не на что было бы смотреть. А так Суханов, который играет поперек сюжета, сам по себе аттракцион; внутри сказки о Золушке и принце он, условно говоря, играет сказку про Колобка, который и от бабушки ушел, и от дедушки ушел, а уж от Веры Глаголевой только и думает, как бы смыться. И тут возникает какая-то неожиданность, провоцирующая зрительский интерес.

В общем, мне кажется, основная проблема жанрового блока в том, что рано ставить это кино на конвейер. Мы пока что переживаем момент, когда в нем должно быть гораздо больше творчества и свободы.

И.Любарская. Наташа, ты просто какой-то кремлевский мечтатель! Найти авторов на семь проектов и запустить их — это совершенно невозможно. Можно найти хороших, мастеровитых поденщиков, каждый из которых будет в меру

добросовестен в своей работе. Это нам и показывает пакет «НТВ-ПРОФИТ». И тут, мне кажется, самым неумелым оказался производитель фильма «Женщин обижать не рекомендуется», потому что его фильм, как китайская игрушка с оптового рынка, расклеивается на глазах. Все остальные в той или иной мере, при всех претензиях, которые можно предъявить к сценариям (они, видимо, тоже доводились и редактировались) и к режиссуре, вполне добросовестно поработали. И недостатки свои, думаю, сами видят не хуже нас, потому что это те недостатки, которые видны только в конечном продукте.

Е.Стишова. Да, фильм Атанесяна, пожалуй, более внятный и профессиональный, чем другие представленные на фестивале боевики. Но я не люблю этот жанр, так что увольте. О подобного рода жанровых опытах в нашем кино мне интересно говорить лишь в одном аспекте: по триллерам и детективам нового поколения любопытно наблюдать, с какой радостью наше еще недавно самое высокоморальное в мире кино безоглядно рассталось со всякой моралью и нравственностью. Жанр, основанный на единоборстве, на столкновении соперничающих сил, — по определению морален. Во всяком случае, на родине этого жанра. В отечественных боевиках и триллерах персонажи не делятся на «плохих» и «хороших» — они там все заведомо плохие. И нам предложено следить за тем, как убийцы убивают убийц. В авторском кино, где есть нестандартная личностная оптика и рефлексия, эта коллизия может сработать неординарно и мощно, как, например, в германовском «Лапшине». А в пространстве чистого жанра, откуда выкачан воздух жизни, отсутствие полноценного конфликта между киллерами и их жертвами для меня оборачивается просто скукой. Атанесян пытается привнести в мир своей картины какие-то «утепляющие» бытовые детали: возникает тема варки варенья и герой А.Панина думает не только о том, как бы пристрелить персонажа М.Суханова, но и о том, чтобы купить мешок сахару и закинуть мамке на дачу. Но, несмотря на заботу героя о престарелой родительнице и прочие человеческие красочки, для меня очевидно, что действие происходит по ту сторону добра и зла.

Это касается не только кино, но и всей нашей постсоветской культуры, каковая — иногда сознательно, а иногда бессознательно — противостоит русской культурной традиции. Уже родился новый дискурс, который приближается к американскому стандарту: Америка всегда, даже в эпоху «холодной войны», являлась для нас образцом. На сегодняшний день уже выработался новый тип эстетических отношений с действительностью, где действительность подменена ее виртуальным подобием. Грубо говоря, телевизионная картинка, с которой мы считываем образ реальности, для нашего нового кинематографа является источником познаний о жизни. Виктор Астафьев в одном из недавних интервью, отвечая на вопрос, как он относится к модным современным писателям, сказал, что все эти молодые прозаики выросли на асфальте, они играли в песочницах, загаженных собаками. «Традиция, — добавил Астафьев, — им не поможет». Для меня эта фраза стала звуком лопнувшей струны. Апелляции к традиции для новых генераций просто смешны. Новые люди должны создать свою, новую традицию.

И в этом контексте отказ от морали и нравственности, наверное, закономерный этап. Это должно было произойти в процессе отмывания от всего советского, но чтобы отделить злаки от плевел — где там вечное, где преходящее, где советское, а где традиционное российское, православное христианское, — надо обладать гениальной интуицией, здесь надо не ошибиться и не выплеснуть с водой ребенка.

Французский фильм «Порнографическая связь» Фредерика Фонтейна, показанный на Международном фестивале в Сочи, навел меня вот на какие размышления. Человек западной, секуляризированной культуры обладает навыками, нам недоступными. Там герои действительно могут встретиться только затем, чтобы реализовать свои сексуальные фантазии. Потому что секс и любовь — это совершенно разные для них понятия. Когда эти разные понятия вдруг объединились в целостность и герои полюбили, они в ужасе разбежались. Потому что человек, весь разделенный на отсеки, не выносит целостности. Она ему в тягость.

У нас другая история. В нашей культуре еще не прошел процесс секуляризации: тело не отделено от души, церковь от государства, кино от жизни... На-

ша идиотская целостность приводит к тому, что в самой ментальности русского человека нет иерархии, нет жесткой структуры, каковой обладает человек на Западе. Мы еще только проходим этап, когда кино отделяется от жизни. Это может ужасать временами: ах, Боже мой, мы потеряли реальность на экране! Но нам нужно ее потерять в данный момент, чтобы потом вернуть в каком-то новом, другом качестве. Драма, однако, в том, что сложнейший процесс, который имеет отношение ко всем сферам нашей жизни — и к этике, и к эстетике, и к самой нашей экзистенции, — происходит, как все у нас, стихийно, где-то там, на глубине, на уровне бессознательного. И совершенно непонятно, куда он выру-

«Четырнадцать цветов радуги», режиссер Д.Светозаров

лит. Этим процессом опять-таки не озабочен никто — ни церковь, ни государство, ни общество.

И.Любарская. Знаете, мысль о том, что культура или традиция конечны и куда-то деваются со временем, мне не близка. Если нам нравится фильм Балабанова (мы говорим о нем по-разному, но, в общем, признаем картину незаурядной), то потому лишь, что Балабанов — человек глубочайшей кинематографической и культурной традиции. Сам Леша Балабанов прекрасен тем, что по капле и большими ведрами выдавливает из себя «совка», подавая нам пример. Он понимает, что минувшие годы после Октября 1917-го были искажением традиции, но в то же время обрубить ее нельзя и новую создать невозможно. Можно лишь как-то бороться с этими искажениями. Самое высокое достижение Балабанова-режиссера — фильм «Про уродов и людей» — восстанавливает связь между нашим Серебряным веком и той культурой, которая в развитом виде существует сегодня на Западе. Серебряный век был покрыт гнильцой — так меня, кстати, учили в Московском университете, как бы давая понять, что мы, советская интеллигенция, хотя, мол, и проще, но чище и лучше. А «гнильца» на Западе развивалась своим путем, и в итоге они там у себя более или менее успешно решают проблемы сексуальных меньшинств и прочих не только сексуальных, но и психологических перверсий. Человек имеет право быть таким, каков он есть, — это наибольшее их достижение. Вот бы и нам подобным слоем развитой толерантности, терпимости покрыть родовую нашу общую ксенофобию!

И фильм «Брат-2» сделан в традициях кино — в традиции жанра боевика, в операторской традиции, в традиции драматургической. Потому что придумать такого выпуклого, яркого, раздражающего, восхищающего, непонятного до конца героя можно, не забыв традицию и культуру, а зная их. Или, например, фильм Д.Светозарова «Четырнадцать цветов радуги (Русская сказка)» — чем он хорош? Да тем, что там в основе лежит прекрасная традиция русской литературы, которая никуда не девалась. Может быть, она просто кого-то не интересует

сегодня, фильм не имеет такого успеха, как «Брат». Но давайте же включим нашу толерантность и с уважением отнесемся к подобному личному выбору. Однако не надо думать, что все новое поколение считывает мир с телеэкранов, с экранов компьютеров или с газетных полос, где главное — заголовок. Нет, эти люди не с ветки слезли, они школу оканчивали. Среднее образование у нас никто не отменял. И какие-то зачатки традиционного культурного мышления даже в простой средней школе — советской и сегодняшней — закладываются.

Для меня лично в связи с этим самым большим впечатлением фестиваля, подтверждающим, что ни культура, ни традиция со временем никуда не деваются, а видоизменяется лишь русло, в котором они текут, стал фильм Славы Цукермана «Бедная Лиза», показанный в российской программе. Я его смотрела два раза. Один раз в состоянии оглушенности между сеансами и прочими бдениями, и я просто впала в настоящую медитацию под воздействием изображения. Это разыгрывание в мельчайших подробностях совершенно далекого от нас карамзинского сюжета меня просто загипнотизировало. Я спала пятьдесят минут с открытыми глазами, и передо мной сменялись картины одна фантастичнее другой.

Такого в нашем кино я не видела и очень бы хотела увидеть. Очень хотелось бы, чтобы к произведению Пушкина «Капитанская дочка» прикоснулся режиссер не такого, скажем, социально-исторического пафоса, как Александр Прошкин, а такой художественной глубины, как Слава Цукерман. Человек с другим уровнем мышления, который не пытается философствовать на мелких местах, а занимается тем, что сопрягает культурную традицию, литературную традицию, архаичный сюжет, который он взял для современной экранизации, и актуальные средства изображения. Он помнит, какое на дворе тысячелетие, но помнит и то, чему его учила великая русская культура. Цукерман сделал фильм, который снят как бы в жанре CD-ROMa. Его можно и нужно вставить в компьютер, укрупнять какие-то планы, слушать текст (который вряд ли кто сегодня возьмется перечитывать в книжном формате), нажимая на кнопки в нужных местах. Этакий виртуальный Карамзин, очень странный, очень загадочный. Почему от него оторваться невозможно? Да потому что уровень художественного мышления соответствует тому времени, когда мы живем. Цукерман немолодой человек, а сделал это кино для двадцатилетних. Так, чтобы все оставалось на месте — и традиция, и культура...

Е.Стишова. Что традиция никуда не девается, что это река, которая течет, меняет русло, оставляет какие-то старицы, — это верно. Но обнаруживается это, что называется, с птичьего полета. При таком взгляде даже «Бесконечный тупик» Галковского, который, не только отталкивается от русской литературы, но буквально обвиняет ее во всех смертных грехах, можно трактовать как парадоксальное развитие традиции. Тут трудно возражать, но тем не менее, поскольку мы говорим о конкретном процессе и о конкретном временном промежутке, приходится все-таки констатировать, что аморальность жанра — вне какой-либо традиции вообще.

И.Любарская. Тут дело не в аморальности, а в том, что «черный фильм» — достаточно сложный жанр, который нам предлагается здесь на уровне абсолютного примитива. В фильме «24 часа» действует очень много людей, о которых, в принципе, интересно было бы поразмышлять, кто же они такие. Нужно было, конечно, разработать психологию героев. Но что вышло, то вышло: эти два братца со своим мешком сахару выглядят совершенно, как тарантиновские блуждающие звезды. За ними ничего не стоит, кроме целлулоида. Хотя есть какие-то зацепки: например, откуда эти прекрасные братья и почему они живут вдвоем? Да потому что в русской семье при пьющем, убогом, паршивом всегда кто-то дежурный был. И мама их, которая сидит на даче, тоже дает точечный намек на цельную, не целлулоидную историю... Иными словами, перед нами «черный фильм», но какой-то очень уж серый.

Е.Стишова. «Черный фильм» — это скорее «Четырнадцать цветов радуги»...

Н.Сиривля. Нет, это не «черный фильм», это чернуха. Причем чернуха очень нетривиальная. На заре перестройки мифология отечественного чернушного кино сводилась к тому, что все мы, все общество, вступили на неведомую, зыбкую территорию, где с нами могут сделать что угодно — изнасиловать, убить, бросить в тюрьму, оставить без крыши над головой и т.д. Это было собрание ир-

рациональных страхов, поразивших социум при переходе от одной формации к другой.

Светозаровская картина — чернуха образца 2000 года — варьирует ту же сюжетную схему: человек вовлекается в некую ситуацию, которой он не владеет, напротив, она владеет им и до основания разрушает его идентичность. Но только режиссер теперь выворачивает ситуацию наизнанку — нескончаемую

«Дневник его жены», режиссер А.Учитель

цепь преступлений и кровавый беспредел он представляет не как результат внешнего социального катаклизма, а как следствие тех «сказочных» представлений, которые сидят у нас в голове. Извечное наше желание получить все и сразу — четырнадцать цветов радуги на небе, клад на необитаемом острове и т.п., при полной неспособности наладить свою жизнь на месте, — вновь и вновь затягивает нас в черную мясорубку, где кровища хлещет, где на голову надевают медвежий капкан, где убивают всех и вся, даже абсолютно этого не желая... Мы как бы генерируем вокруг себя пространство, где убийство становится фатумом.

Продюсер А.Капица, для которого Д.Светозаров за последние годы изготовил несколько сериалов, дал наконец режиссеру возможность снять фильм от души, реализовать авторские амбиции. Светозаров сделал удивительную картину, в которой пугающая наша квазиреальность, зловещая «терра инкогнита», где не действуют законы нравственности, юриспруденции и здравого смысла, где выжить способен лишь тот, кто может убить, приобретает откровенно сказочные черты. Подчеркнутая стилизация раннеперестроечной чернухи (уже перешедшей для нас в разряд ретро) и нагромождение «убийственных» ситуаций приводят к тому, что зрителя в какой-то момент начинает разбирать безудержный смех. «Страшное» на экране отслаивается от наших повседневных опасений и ужасов, позволяет взглянуть на них со стороны. Оно выступает как проекция нашего сознания, а не реальной жизни. И если наиболее ярким фильмом прошлого года (на современном материале) было для меня «Небо в алмазах» В.Пичула — этот калейдоскоп осколков сегодняшней мифологии, сложенных в совершенно химерическую картину, — то наиболее любопытным авторским жестом на нынешнем фестивале оказался фильм Д.Светозарова, при всех претензиях, которые можно предъявлять к стилистике, качеству и художественному исполнению этой картины.

Е.Стишова. Для меня, может быть, тоже. Но у меня от этой картины немножко

другое ощущение. Для меня это страшная, жуткая, но совершенно русская сказка, очень литературная (Светозаров ведь вообще очень литературен). И главное в ней то, что все — и героиня-проститутка (С.Смирнова), напоминающая Настю из «На дне», и бывший мэнээс (С.Бехтерев), и беглый каторжник (И.Лифанов) — объединены чисто русской верой в чудо. Что можно куда-то пойти-поехать, раскопать клад и — ух! — зажить! Это меня в картине невероятно тронуло, и потому все основные герои были мне не страшны, а, наоборот, симпатичны. Я их жалела. А страшные люди — это как раз обитатели острова — просто вурдалаки какие-то. Так что если конвертировать картину в западный жанр, то это будет фильм о вампирах или о том, как нормальные люди приезжают на остров, где водятся оборотни.

Сейчас мы приближаемся к малоприятному моменту, но его, боюсь, нам не обойти. Вследствие ярко выраженной жанровой определенности конкурса, вследствие того, что нам худо-бедно, но было явлено кино нового поколения, некоторые картины на этом фоне просто зияли своей старомодностью. К примеру, «Вместо меня» супругов Басовых. «Фортуна» Г.Данелия мне глянулась. Она целостная и осмысленная, в ней есть и фирменный данелиевский юмор, и лирика, тоже фирменная, и вечный Буба Кикабидзе, словом, успех у нее будет. Хотя, конечно, ритм фильма кажется сегодня совершенным анахронизмом. Испортил нас телек со своими клипами, безнадежно испортил. Что же касается «Зависти богов» В.Меньшова, то при всей ее решительной «обнаженке» она тоже попадает для меня в разряд старомодных картин. Это фильм для протестного электората — то есть для девушек за пятьдесят...

И.Любарская. Я называю ее «реваншистской картиной» — в лучшем смысле этого слова. Потому что женщины, которые на протяжении многих десятилетий смотрели «Иронию судьбы» и фильм «Москва слезам не верит», они ведь девушками начинали. А теперь они, что называется, в полном расцвете лет. И могут наконец посмотреть кино про себя и свои проблемы. Так что спасибо большое В.Меньшову за это кино; мне только не совсем понятно, зачем он погрузил свою историю в 83-й год? То ли по своей известной любви к воссозданию ретродеталей, то ли еще почему, но история довольно искусственная, и ее с тем же успехом можно было поместить и в 63-й год, и в 73-й... В сущности, если изъять оттуда КГБ и политический пафос...

Е.Стишова. То что бы осталось?

И.Любарская. Осталась бы прелестная мелодрама для женщин, кому за сорок пять — «баба ягодка опять». И если бы там не чередовались так некрасиво эротические сцены с политическими, то кино, мне кажется, удалось бы в большей степени, не резало бы глаз. Потому что Меньшов — режиссер, превосходно чувствующий свою аудиторию, знающий, как грубо, ломтями нарезать для них сюжет, чтобы он смачным был, как куски докторской колбасы для слесаря-сантехника. Мне кажется, что те вещи, которые меня не просто удивляют — пугают по-настоящему на экране, возникли не от небрежения профессией, а оттого что режиссер прекрасно знает, на кого он работает. Я понимаю, что не на меня, грешную. Но понимаю, что каждый должен на кого-то работать.

Н.Сиривля. Я даже жалею, что он не снял, как задумывал, фильм о романе тещи и зятя. Ведь в первоначальной заявке не было никакой политики, была сугубо бытовая коллизия. А потом подключилась М.Мареева, которая написала своего рода «Тоталитарный роман-2», и история про тещу и зятя превратилась в историю про французского журналиста и жену советского писателя.

Е.Стишова. Странно, что Мареева — достаточно молодая сценаристка и такая поборница советского нарратива. Вы говорите: при чем тут КГБ? А при том, что полноценный роман в советском художественном сознании может состояться только тогда, когда в любовный треугольник вмешивается сакральная сила в образе власти. Сюжет власти — доминантный сюжет советского кино. Ведь что мешает состояться семейному счастью? Не бывший муж, не свекровь, не внутренние табу самой героини... Все табу преодолеваются стремительно в процессе, пардон, первого оргазма. Если бы не КГБ, что бы авторы делали с этим сюжетом?

Н.Сиривля. Наверное, герои поженились бы, жили долго и счастливо и умерли в один день.

И.Любарская. Нет, они поженились бы, и тут наступила бы французская прав-

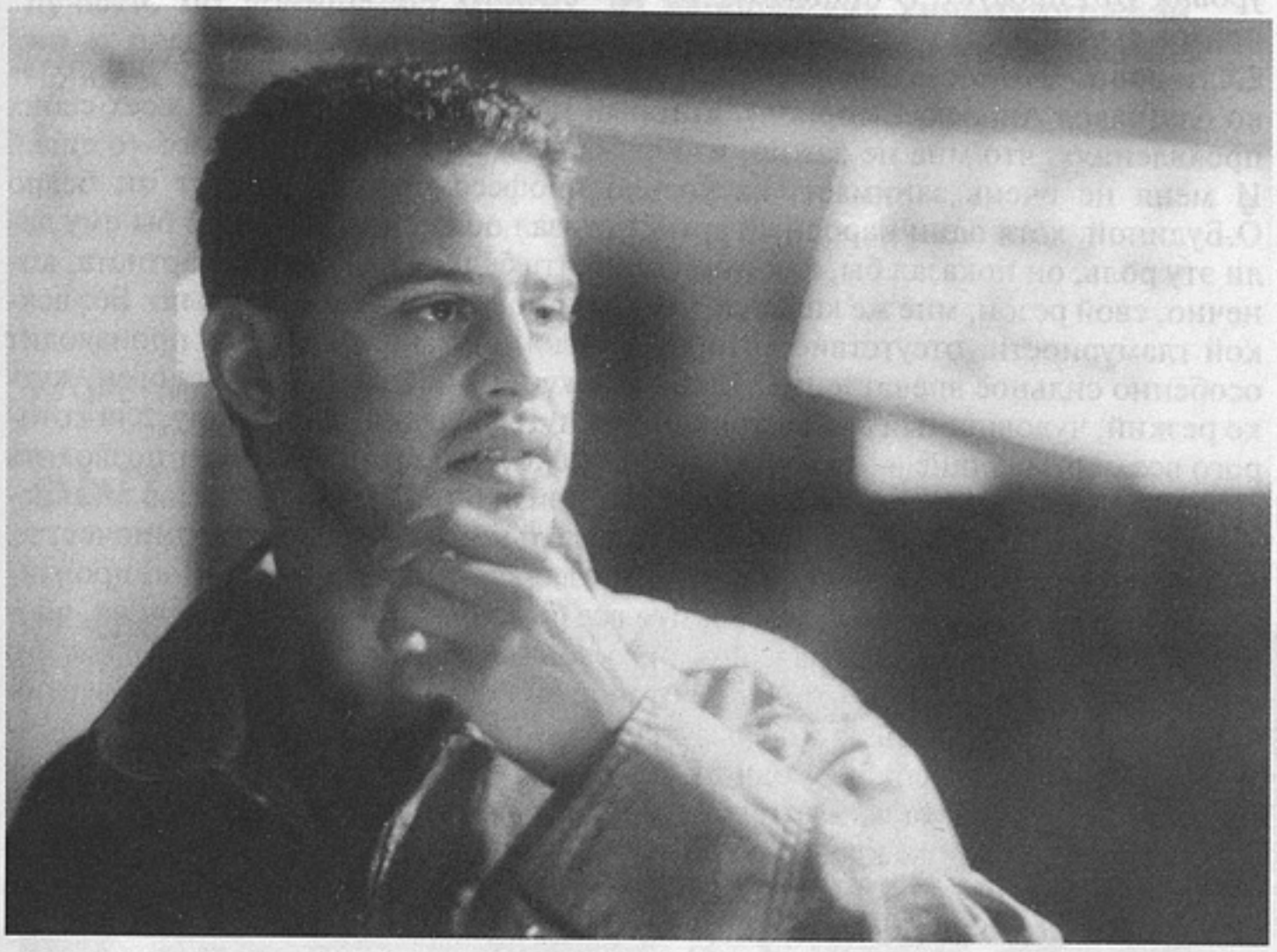
да жизни. Дело в том, что оргазм с одним и тем же партнером со временем притупляется, а потребность в нем остается...

Н.Сиривля. Тут начался бы фильм «Порнографическая связь»...

И.Любарская. Или «Эскорт» — героиня могла бы уехать в Лондон и пуститься во все тяжкие...

Е.Стишова. Такое кино уже есть — это «Зимняя вишня».

И.Любарская. Нет, «Зимняя вишня» — это все-таки очень пуританское кино.



«Лунный папа», режиссер Б.Худойназаров

А «Зависть богов» — фильм, в экстремальных формах преодолевающий пуританское советское сознание, то есть собственное пуританское сознание авторов, прежде всего. Тут нам явлен своего рода духовный подвиг, и большой урок заключается в том, что духовные подвиги в некоторых сферах лучше держать при себе.

Н.Сиривля. Мы как-то обошли фильм А.Учителя «Дневник его жены», а он тем не менее получил на фестивале второй по значению приз.

Е.Стишова. Мы его вытесняем.

И.Любарская. Кстати, о вытеснении фильма Учителя из сознания критики. Критики наши на безрыбье совершенно разбаловались. Они привыкли, что высокохудожественную продукцию им раз в пятнадцать лет поставляет А.Герман и раз в год А.Сокуров. И готовы на протяжении пяти лет обсуждать фильм «Хрусталев, машину!» или проводить массированные акции по внедрению в сознание публики фильма «Молох». В этой ситуации мы совершенно утратили аналитические способности, и нам проще премировать фильм «ДМБ» — «за отражение нашей непростой жизни на экране», — чем дать приз А.Учителю, который на наших глазах совершил определенный творческий рывок. Он упорно доказывал нам, что он режиссер, и доказал это. Доказал, что способен мыслить в рамках большой экранной формы, сложносоставного жанра — исторической мелодрамы с беллетризацией реальной судьбы. Что он в состоянии справиться с этой историей, развести ее по ролям и даже подавить в себе желание создавать арт-хаусное кино так, чтобы все видели: кино плохое, но очень арт-хаусное, как было с «Манией Жизели». В «Дневнике» нет никакого арт-хауса, а есть серьезная попытка воссоздать среду.

И еще на фестивале был настоящий взрыв этой среды, не воссозданной, а полностью созданной в «Лунном папе». Мы, правда, выяснили на пресс-конференции, что море в месте съемок действительно так фантастически меняет цвет. Но надо было найти это место, чтобы, не используя никаких фильтров, создать

абсолютно сказочное пространство, где естественное освещение выглядит совершенно искусственным.

С подобными фильмами надо серьезно разбираться. Беллетризация исторической реальности в фильме о Бунине или создание полностью сказочной, выдуманной, мифологической, фантазийной среды в картине Худойназарова может нам как зрителям не понравиться — приемник у каждого настроен на близкие ему художественные решения. Но критик обязан осознавать, какого уровня этот продукт. И понимать, что именно эти два произведения достойны призов критики.

Е.Стишова. Что касается «Дневника его жены», я принимаю эту картину только благодаря Андрею Смирнову, который настолько интересен во всех своих проявлениях, что мне не важно, изображает ли он Бунина или кого-то еще... И меня не очень занимает, насколько профессионально гладит он бедро О.Будиной, хотя один народный артист сказал обиженно, что если бы ему дали эту роль, он показал бы, как нужно гладить бедро. У народного артиста, конечно, свой резон, мне же кажется, что Смирнов сыграл замечательно. Без всякой гламурности, отсутствие которой в салонном мире картины производит особенно сильное впечатление. Такой вот жесткий, негнущийся человек, жутко резкий, чудовищный эгоцентрик, ни минуты не щадит свою жену, для которого все окружающие — обслуживающий персонал, который может позволить себе что угодно, поскольку окружающие признают за ним это право. А в результате оказывается, что фильм — о запредельном человеческом одиночестве. Для меня в эпизоде с собачкой возникла главная тема этой картины, пронзительный экзистенциальный мотив. Что все было обман — и жена, верная, обожающая, и Галина обожаемая, и все его вожделения, женщины, которые его так манили, само вещество любви, которое он так гениально описал, — все обман, ничего не осталось. И мне кажутся очень удачными последние планы. Густонаселенный мир вокруг модного писателя, все эти женщины, женщины, в платьях, шляпках, вуалях, митенках, — все, что составляло жизнь, вдруг растворилось. Он лежит в кресле на берегу, закрытый пледом, уже умирающий... Подобные «уколы» и составили для меня эту картину. Я считаю, если в фильме такое есть, то это уже очень много. За это надо хвалить. Критик обязан за это хвалить.

И завершая наш разговор, я скажу, что практически каждый Сочинский фестиваль питал наши надежды на то, что наконец-то начнется подъем российского кино. Сейчас появилась очередная надежда. Интересно посмотреть, разовьется ли то новое, что мы увидели в этом году, в процесс. Или опять случился фальстарт...

И.Любарская. И мы вновь обречены будем блуждать между Германом и Сокуровым...

Две статьи, предлагаемые читателю, представляют отклики на ретроспективы кино Великобритании, прошедшие в Музее кино, и программу «Современное британское кино», показанную в Московском Доме кинематографистов. Организованные Британским Советом совместно с Киномузеем и Отделом международных кинофестивалей Союза кинематографистов, эти программы, благодаря своей полноте и разнообразию представленных фильмов, позволили критикам высказаться не только о сегодняшнем состоянии лучшей, по убеждению многих, из европейских кинематографий, но и рассмотреть сквозь призму английского кино универсальные проблемы современного искусства.

ИГОРЬ МАНЦОВ

Быть!

«Бандиты во времени», режиссер Терри Гиллиам

У каждого есть шанс отказаться от зрелища ради действительности.

Ал. Цветков-мл.

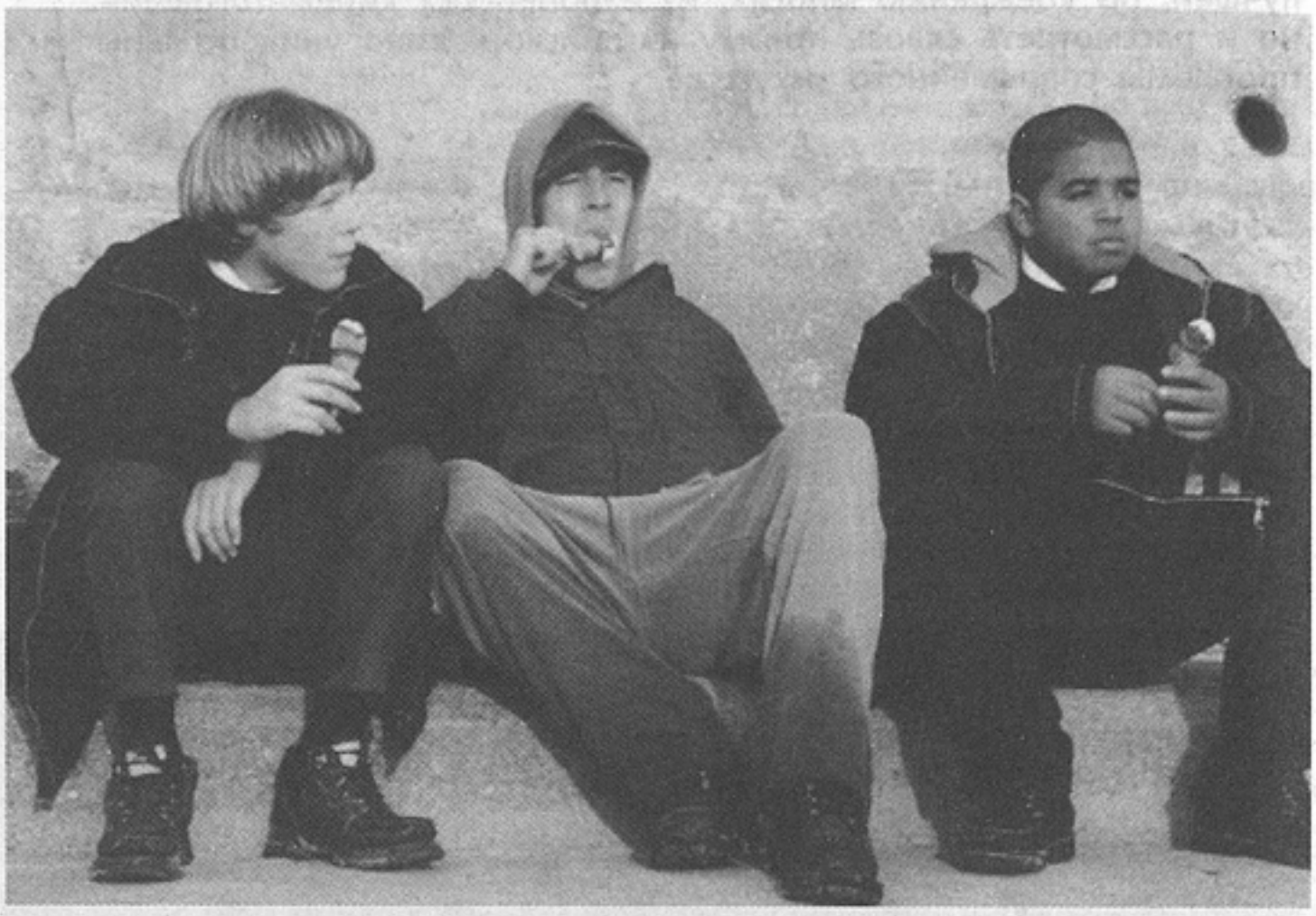
1

В общественном сознании прочно укоренилась идея: дескать, британское кино — тот же самый незамысловатый Голливуд, только малобюджетный, на порядок скромнее. Идея столь же распространенная, сколь вздорная и порочная. Мистифицируют в данном случае английский язык и общие для двух стран психолингвистические традиции, а также имена актеров и постановщиков, работающих по обе стороны океана.

В 2000 году Британский Совет по культуре и Музей кино предложили контраргументы — три обширные ретроспективы британского киноискусства. В январе показали десять фильмов 80-х годов, представляющих самые разные направления, знаменитых и неизвестных у нас постановщиков. Весной — классические картины 50—60-х. В начале июня — ленты, в основе которых лежит фантастический сюжет. В конце июня Британский Совет осуществил еще одну масштабную акцию — вместе с Союзом кинематографистов предло-

жил вниманию заинтересованной публики десяток фильмов, датированных прошлым годом.

От обилия впечатлений кружилась голова. Было не вполне понятно, как структурировать столь разнородный материал. Но здесь, как написал бы безответственный мастер приключенческого жанра, на помощь автору пришел случай. Автор купил и прочитал свежеизданный перевод романа англичанина Иэна Макьюена «Дитя во времени» (пожалуй, «Своевременный ребенок» было бы



«Комната для Ромео Брасса», режиссер Шэйн Медоуз

точнее), памятуя о том, что Макьюэн — не просто Букеровский лауреат 1998 года, но и сочинитель «Цементного сада» — книги, положенной в основу выдающейся одноименной картины Эндрю Биркина. Автор остался доволен покупкой. Однако новый случай озадачил его и ожесточил.

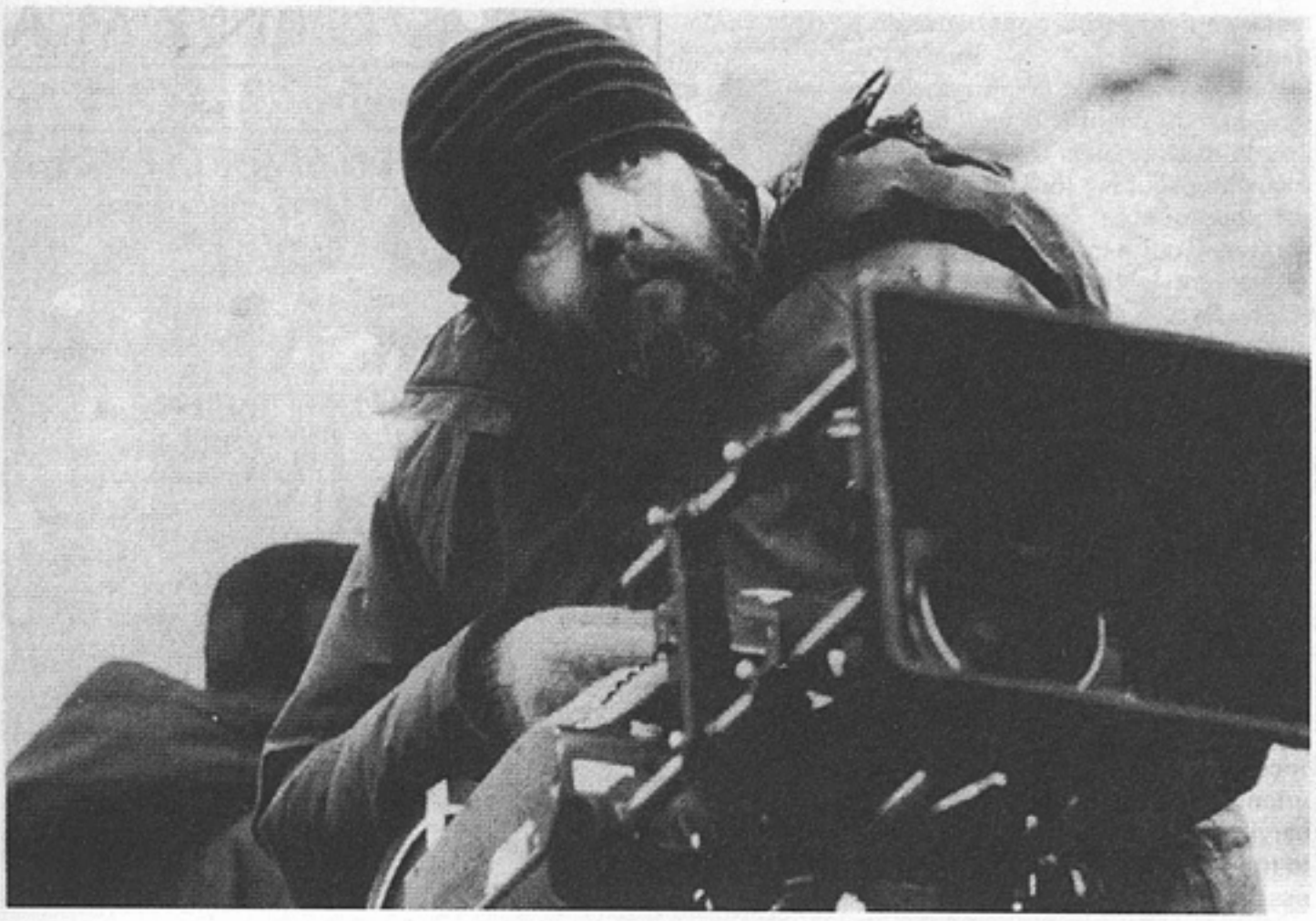
Автору попались несколько рецензий на свежеизданный роман, написанных разными отечественными критиками словно под копирку. Совсем молодые люди снисходительно похлопали Макьюэна по плечу. Всех их особенно позабавил выбор трехлетнего ребенка на роль основополагающей ценности. Дочь главного героя Стивена необъяснимо исчезает прямо из супермаркета, куда отец отправился с ней за покупками. Эта невосполнимая потеря переворачивает всю жизнь преуспевающего писателя Стивена Льюиса, который неожиданно для себя самого выясняет, что не деньги, не комфорт, не социальный успех, не радость творчества и даже не женщины составляли с некоторых пор смысл его жизни.

Молодые российские критики романа сочли фабулу слезоточивой и коммерческой, а самого Макьюэна заклеймили как ловкого спекулянта сантиментами. Оно и понятно, идеология наших глянцевых журналов и элитарных газет, вырабатывающих категорию «успех» из воздуха, выковыривающих ее из-под ногтей, теряет всякую значимость в той системе ценностей, которую предлагает Макьюэн. Трагедия его героя — онтологическая бездна, подлинная трагедия, на которую общество потребления не может ответить сколько-нибудь адекватным лекарством из тех многочисленных средств, которыми оно попыталось обезопасить себя от неконтролируемых поворотов судьбы. Разносу подверглось даже не качество текста, но проблематика.

Сию же минуту догадался: страшная беда теперешней России не в том, что «дороги, правительство, свобода слова и дураки», а в том, что уничтожен инстинкт воспроизводства. Отвлеченные метафизические вирши для молодых интеллектуалов важнее *живого*. И даже престижное клеймо «Букера» не спасает достойного автора от гнева и унижения.

Вспоминал, существуют ли, — и какие? — дети в нынешнем российском кино. Не существуют, никакие. Изредка — декоративные (читай — дегенеративные). Конечно, подумал я, интеллектуалы, они и в кино те же самые некрофилы. И тогда, перебрав в памяти английские фильмы, я полюбил их сразу и навсегда. Дитя во времени — удельный вес этой темы в четырех предложенных ретроспективах исключительно велик.

Напишу лишь про то, что дети — высшая фаза любви, а любовь, случается,



Майк Ли

побеждает смерть. Или нет, не побеждает, британские мастера кино не исключают и такой вариант. Они — скептики, даже циники, не прощают человеку ни малейшей оплошности, потому что, по мнению Черчилля, «способность замечать нелепости является частью английского ума». Но всегда настаивают: следует попробовать жить. Дети важнее роскошных витрин, великих стихов. Голливуд — всего-навсего феномен американской географии. Британцы работали там, работают здесь, на родине, в Европе. Знают, что культура, в которой не осталось детей, — только упертые интеллектуалы, сильные бритоголовые мужики и триумфальные манекенщицы, — обречена.

2

Майк Ли — лучший, на мой вкус, британский режиссер из ныне действующих. Из великих мастеров прошлого выше я поставил бы только Хичкока, еще пару британцев — вровень. Майк Ли — великий режиссер. Об этом можно догадаться даже по самой известной, но отнюдь не лучшей его картине, увенчанной «Золотой пальмовой ветвью». «Секреты и обманы» вознесли по совокупности заслуг постановщика. Вдобавок это камерная лента — чуть менее камерная, чем предшествующие, а потому ей вполне к лицу громкое звание чемпиона мира по кино. Сняв для большого экрана свою первую ленту, Майк Ли полтора десятка лет работал на телевидении. Догадываюсь, что в соседних павильонах БиБиСи тогда, в начале 70-х, неистовствовали шестеро безумцев из группы «Воздушный цирк Монти Пайтона», к одному из которых, Терри Гиллиаму, обратимся позднее. Малобюджетные социально-психологические телефильмы Майка Ли великолепны. Один из них, опус 1977 года «Поцелуй смерти», может служить исчерпывающим комментарием к взаимоотношениям наших продвинутых литературных критиков и романа Макьюэна, описанным выше. Равно как и к положению дел в нашем молодежном кинематографе.

Главный герой — совсем молодой человек, устроившийся в похоронную

службу. В его обязанности входит весь комплекс ритуальных услуг. Вместе со своими старшими товарищами парень раздевает покойника, обмывает его, сопровождает на роскошном, вместительном, сияющем черном лимузине до кладбища. Не выходя за жесткие рамки жанра, не подвергая ни малейшему сомнению принципы социально-психологического реализма, Майк Ли выруливает на столбовую дорогу всеобъемлющей, надвременной притчи. Ненавязчиво, незаметно для зрителя очерк нравов, социальная зарисовка превращаются в

«Большие надежды», режиссер Майк Ли

метафизический сарказм. Юноша, возлюбивший смерть больше жизни, не способен отныне на проявление естественных чувств.

После работы парень пытается наладить личную жизнь, но соблазнительная девица вызывает у него лишь приступы удушливого, истерического смеха. Часом позже молодой человек проявляет гипертрофированное внимание к дряхлой старушке, которая вот-вот отдаст Богу душу. В финале картины, глядя на многочисленную детвору, играющую возле похоронного лимузина, юноша мечтательно произносит: «Пожалуй, было бы неплохо, если бы они все уместились туда».

Во второй половине 80-х Майк Ли возвращается в большое кино. «Большие надежды» (1988), одна из переходных к новому технологическому качеству картин, представляли творчество режиссера в январской ретроспективе «Надежда и слава британского кино». Ничего общего с многочисленными тезками, костюмными экранизациями одноименного (в русском варианте названия) текста Чарлза Диккенса эта комедия нравов не имеет. Эпоха Маргарет Тэтчер, Лондон, три семейные пары плюс молчаливая старушка — божий одуванчик. Творческий метод Майка Ли неизменен со времен телеэкспериментов — точный социальный расклад, камерная атмосфера, в деталях проработанные персонажи, замедленный ритм, пристальное внимание к быту, обилие диалогов. И, наконец, актерская игра выше всяких похвал. С одной стороны, в этом нет ничего удивительного: английская актерская школа — лучшая в мире. С другой — у Майка Ли театральные исполнители существуют так, будто они люди с улицы, из соседнего подъезда, заурядные обыватели, чью жизнь случайно подглядела кинокамера.

Сегодня — и уже давно — у Майка Ли много подражателей. Некоторых из них мы увидели в четвертой ретроспективе «Новое британское кино». Скажем, лента Шэйна Медоуза «Комната для Ромео Брасса» о двенадцатилетних приятелях, темнокожем и белом, и о странном маньяке, до боли напоминающем повзрослевшего героя «Поцелуя смерти», безусловно сделана по рецептам Майка Ли. Однако отличие классика от талантливых эпигонов как раз и состоит в уме-

нии наложить поверх безукоризненной социальной зарисовки некую общечеловеческую систему координат, вывести локальный бытовой сюжет из тупика мелкотемья на территорию универсального смысла.

Итак, «Большие надежды», подлинное украшение британской программы. Первая семейная пара, молодые, сексуально озабоченные старушкины соседи не хотят участвовать в чужой жизни ни в какой форме. Морщатся в ответ на просьбу о помощи. По вечерам, из соображений социального престижа, ходят в

«Большие надежды», режиссер Майк Ли

оперный театр. Очередную интимную близость превращают в остервенелый костюмированный спектакль на грани пошлости и потери всякого вкуса. В конечном счете набор штампов. У нас подобный стиль поведения приписывают «новым русским».

Вторая пара — примерно то же самое. Она — взбалмошная великовозрастная дочь той самой молчаливой старушки одуванчика, он — преуспевающий бизнесмен,.обремененный работой, любовницей и неистребимой потребностью поучать прозябающих неудачников. Короче, средняя английская буржуазия. Однако, что особенно приятно, очень узнаваемо даже для тех, чей опыт человеческого общения ограничивается Москвой и среднерусской возвышенностью.

Зато третья пара — любимый британским, а когда-то и нашим кинематографом пролетариат. Сладкая парочка: он, старушкин сын и брат своей взбалмошной сестры, обыкновенный почтальон, экипированный почтовой сумкой, мотоциклом и мотоциклетным шлемом. Она — сметливая, но не заглядывающая далеко вперед особа. Пролетарии ведут себя независимо, периодически посещают могилу Карла Маркса, погребенного на лондонском кладбище.

Надо заметить, саркастический бытописатель Майк Ли не щадит никого из своих героев. Он трезво констатирует уязвимость, ограниченность всякой идеологии. Любая идеология, любое беззаветное обобщение несоразмерны приватному, повседневному человеку. Майк Ли фиксирует нечто общее, то, что объединяет три пары, несмотря на разность политических взглядов и толщину кошелька: все эти мужчины и женщины, вполне жизнеспособные и здоровые, прекрасно обходятся без детей. Может быть, менее прекрасно обходится без них жена почтальона. Она изредка озвучивает идею продолжения рода, однако супруг терпеливо объясняет ей, что дети подразумевают материальный достаток, а их семья такового еще не обрела. Впрочем, две другие материально успешные семьи тем более не желают ставить под сомнение комфорт собственного существования, внедряя в него некое беспокойное инородное тело.

Парадокс сюжета заключается в том, что единственная героиня, познавшая

счастье материнства, бабуля, не может найти общий язык ни со своими детьми, ни с их женами-мужьями, ни с окружающими людьми. Бабуля несчастно и одиноко молчит. Изредка постанывает, покряхтывает, глядит в пустоту воспаленными зрачками и, похоже, готовится к путешествию в иные миры, так и не обретя в этом понимания или сочувствия. Рожай, не рожай, усмехается автор, все одно — отчуждение и тоска. Буржуазное благополучие или пролетарская нищета — никакой разницы.

И все же Майк Ли не был бы выдающимся художником, когда бы, подобно многим российским мастерам экранных искусств, ограничился констатацией человеческого бессилия. В финальном эпизоде пролетарии поднимают бабушку на плоскую крышу лондонской высотки. Здесь, на последнем, чердачном этаже, они и ютятся. Внезапно старушка оживляется, приподнимаясь в кресле и указывая угрюмым спутникам на величественную картину Лондона. «Это вершина мира!» — восклицает она.

Ироническая усмешка постановщика очевидна. Однако она соединяется с душевным здоровьем. Бабуля преодолевает ограниченность человеческого естества путем самообмана. Майк Ли преодолевает таким образом исчерпанность фабулы социально-психологического типа. Он словно бы говорит: я последовательно, в течение двух часов мастерил жанровую цепочку, я осуществил всю мыслимую критику современных общественных отношений, я предоставил все права буржуазии и — одновременно, в равной степени — их оппонентам-марксистам. Господа! — восклицает многомудрый Майк Ли. — В жанре социально-политических разборок человек не может существовать даже двух часов (!), человек сходит с ума в начале третьего часа, если, отобрав у идеологии право на речь, не воскликнет со своего — любого — места: «Это вершина мира!»

Восторг, запечатленный на бабулькином лице, не оставляет сомнений в том, что все злоключения престарелой героини в одно мгновение обретают смысл. Майк Ли спасает своих персонажей в безнадежной ситуации, прибегая к универсальной традиции британского абсурда.

3

«Портниха» (1988) — фильм режиссера Джима О'Брайена, мой личный фаворит. Экранизация романа Берил Бейнбридж. Блистательная актерская игра всех без исключения участников проекта, где, впрочем, выделяется легендарная театральная актриса Джоан Плоурайт.

Действие происходит в 1944 году. Ливерпуль переполнен американскими военнослужащими. У них нарядная форма, модные прически, небрежные манеры, настойчивые взгляды, а продукты питания никогда не кончаются, что производит сильное впечатление на изрядно проголодавшихся англичан, получающих товар первой необходимости по карточкам. Семнадцатилетняя девица живет вместе с двумя тетушками, одна из которых — портниха, дама весьма строгих, пуританских нравов, а другая, помоложе, не так давно потерявшая мужа, напротив, все внутренние силы направляет на поиски настоящего мужчины.

Когда девчонка знакомится с американским солдатом, тетушки реагируют диаметрально противоположным образом. Портниха пытается воспрепятствовать сомнительным с ее точки зрения отношениям, а другая, сексуально озабоченная тетка всячески поощряет племянницу. Истосковавшийся по женщинам американец безуспешно пытается добиться близости от юной, не искушенной в любви героини. Дальше целомудренных поцелуев дело никак не идет. «Если ты не хочешь потерять его, уступи!» — советует тетушка номер два. Солдату, однако, терпеть невмоготу, и он довольствуется поспешным, почти на бегу, сексом с этой самой, весьма сговорчивой советчицей. Не совладавшая с собственными инстинктами тетка смертельно напугана последствиями. А вдруг несчастная девочка узнает, что ее первая любовь была поругана самыми близкими людьми?

Но девочка так ничего и не узнала. Зато портниха-пуританка застукала любовников в первый и, как оказалось, последний раз. Встревоженный юноша выскочил прямо на лестницу, но здесь получил неожиданный, коварный удар в

шею остро заточенными портновскими ножницами. Скатившись по крутой лестнице, ударился виском о комод и скончался, не приходя в сознание. Что делать?! Портниха, не моргнув глазом, зашивает тело в импровизированный темно-синий саван, после чего неудачливого любовника под покровом темноты увозит мясной (!) фургон, принадлежащий отцу семнадцатилетней героини, живущему в соседнем квартале.

Последний эпизод картины гениален. Вернувшись с вечеринки, где она безуспешно ожидала американца, девушка застает тетушек в смятении и трево-

«Портниха», режиссер Джим О'Брайен

ге. Немудрено: они только что завершили свое черное дело, сплавили тело возлюбленного мяснику. «Как вы все же похожи!» — удивляется заплаканная девочка, глядя на бессмысленно хлопочущих сестер. Странное замечание, не правда ли? Однако на редкость справедливое. Несмотря на кардинальную разницу во взглядах на жизнь, мужчин, интимные отношения, сестры и в самом деле гораздо ближе друг к другу, нежели к девушке, едва начинающей свой жизненный путь, полной надежд и упований. Риторика, сопровождающая межчеловеческие контакты, маскирует подлинное состояние дел. «Слушай тетку (мамку, папку, дедку, репку), тетка тебе желает добра!» Однако где гарантия того, что представления тетки о «добре для тебя» совпадают с твоими собственными представлениями о счастье, пользе или добре не в высшем, теологическом аспекте, а в бытовом, прагматическом?

Подобную картину могли сделать только англичане. «Англичане, — замечал голландец Густав Рениер, — никогда не выходят за пределы своего опыта. Они по преимуществу эмпирическая нация. Англичане не доверяют теории. За исключением религии, они недолюбливают любую систему мышления. Но и религию они ставят на отведенное ей место, ведь воскресная проповедь случается только раз в неделю»[1]. Конечно, здравый смысл и правила человеческого общежития подсказывают нам, что взрослые всегда желают детям добра, но только очень немногие, редкие взрослые имеют в виду нечто реальное, относясь к ребенку, как к *Другому*. Большинство же доброжелательных, добросердечных взрослых, произнося возвышенные слова, имеют в виду «добро для себя», «удобства для себя», «покой для себя». Внимательный англичанин-эмпирик не слишком доверяет риторике и здравому смыслу. Англичанин хорошо знает цену языковых игр. Англичанин исходит из реального опыта, который скрывает

[1] Цит. по: Шестаков В. Английский акцент. Английское искусство и национальный характер. М., 2000, с. 20.

себя за фасадом «официальных» отношений. Вот почему английское кино, как никакое другое, внимательно к социально-психологической реальности. Там, где американский или российский постановщик ограничивается «этикеткой», внешней формой, маскирующей подлинную природу отношений, британец тормозит. Его не слишком интересуют изощренная фабула, изобразительный лоск, которыми увлекаются представители многих ведущих кинематографий. Англичанин останавливается там, где один человек обращается к другому с про-

«Большие надежды», режиссер Майк Ли

стыми словами. «Я тебя люблю!», «Ты прекрасно выглядишь!», «Мы отлично договоримся!!!» — англичанин знает, что всякий раз эти и любые другие слова означают совершенно разные вещи. Не случайно именно Англия породила аналитическую философию, направление, сместившее интерес мыслителей с метафизических объектов в сторону изучения естественного человеческого языка и способов его осуществления в межличностном общении.

Судите сами, в отчетной картине одна любящая (кто бы сомневался!) тетка ненароком украла любимого, другая, тоже ненароком, убила его. Наконец, трудяга папаша увез бездыханное тело в неизвестном направлении, точно говяжью тушу, словно американский окорочок. С неподражаемой, невозмутимой интонацией рассказывают Берил Бейнбридж и Джим О'Брайен эту незамысловатую, но по сути глубокую и всеобъемлющую историю о том, что за фасадом любых благопристойных отношений следует искать подлинные, неочевидные мотивы и интересы. Там, где кончаются отношения любви, начинаются отношения власти. Старик Зигмунд Фрейд, несомненно, был бы доволен.

Постскриптум: плачущую девушку, точно малого ребенка, тетушки укладывают в собственную постель. Успокоилась, умолкла, задремала, как вдруг посреди ночи вскочила, словно что-то почувствовала, чего-то смертельно испугалась. Полумрак, таинственный лунный свет на обоях, тетушки со спокойной совестью и благообразными лицами по краям огромной постели; одинокая девушка, повзрослевшая, чтобы не сказать, постаревшая в одно мгновение; внезапный, резкий, как в финале «Зеркала», отъезд камеры, конец фильма. Боюсь, эта девочка теперь не жилец.

4

В том же духе защиты прав униженных и оскорбленных детей от самоуверенных родителей сделаны две замечательные картины необъятной английской программы. Это совсем новый фильм («Лучшая английская картина 1999 года») «Восток есть Восток» режиссера Дэмиена О'Доннела и лента «Бандиты во вре-

мени», которую Терри Гиллиам поставил в начале 80-х. Последняя демонстрировалась в рамках «фантастической» программы в Музее кино.

Для автора статьи Гиллиам — священная корова. Автор заранее одобряет все, что производит или говорит этот великолепный человек и художник. «Бандиты во времени» — давняя, тайная любовь автора. Гиллиам все же американец, его представления о юморе и жизни в целом несколько отличаются от исконно английских. Гиллиам — диверсант, проник на чужую территорию

«Бандиты во времени», режиссер Терри Гиллиам

и сотворил несколько причудливых гибридов. «Бандиты» — из самых удачных.

Этой внешне легкомысленной, а на деле крайне глубокой работе следовало бы посвятить отдельную статью. Здесь же мы останемся в строгих рамках избранной темы. Итак, двенадцатилетний ребенок испытывает жесткий прессинг вполне патологических мамы и папы, зараженных технотронным вирусом. Родители непрерывно смотрят телевизор, где их вниманию предлагаются развлекательные программы, одна дебильнее другой. Родители озабочены тем, как бы максимально облегчить собственную жизнь, довести ее технологическую оснащенность до предела и тем самым достигнуть состояния нирваны, то есть комфорта. В центре внимания взрослых людей — загадочные, неподконтрольные человеку существа под названиями «тостер» и «миксер», а не живой ребенок, который позабыт позаброшен. Мало того что позаброшен, иногда ему все же приходится вступать с родителями в контакт и принимать к сведению бессмысленную информацию, которую родители получили из «ящика», как все бессмысленное приняли близко к сердцу и теперь агрессивно навязывают беззащитному, зависящему от них мальчику.

Дальнейшие путешествия маленького героя во времени вместе с группой разудалых, но все же безобидных бандитов-карликов заканчиваются в Замке Вечной Тьмы, которым управляет еще одно патологическое создание — дьявол. Как водится, он намерен узурпировать функции Творца, завладев секретной картой времен, оказавшейся в руках мальчика и его спутников. По Гиллиаму, все, на что дьявол способен, — это повелевать любой техникой, от смертоносных арбалетов и танков до миксеров и компьютеров, над освоением которых враг человека усидчиво работает. Не случайно поэтому приспешники злодея, заманивающие героев в ловушку, неожиданно принимают облик родителей мальчика.

К счастью, в дело вовремя вмешался Создатель, устроивший всю эту заварушку, чтобы развлечься. Он появляется, как требуют того правила приличия и национальные традиции этикета, в строгом костюме, галстуке и жилете, истинный седовласый джентльмен, что-то вроде председателя Палаты лордов. Иро-

ния американца Гиллиама в отношении английской самоуверенности вполне обоснована. На эту тему, кстати, есть роскошный анекдот: в литературной гостиной беседуют о поэзии; англичанин спрашивает, кто такой Гёте, о котором столько говорят. «Гёте — великий немецкий поэт, — отвечают ему с придыханием, — разве вы об этом не слышали?» «О да, но мы в Англии называем его Шекспиром».

Итак, Создатель прочитал краткую лекцию, популярно объяснив, что зло он вынужден был сотворить для того, чтобы у человека всегда была свобода выбора, и предложил карликам аккуратно собрать осколки обуглившегося, еще дымящегося зла, чтобы, не дай Бог, не спровоцировать новые проблемы. Однако кусочек зла завалился в уголок и спровоцировал пожар в доме юного героя, где тот и оказался, очнувшись от своих грез. Пожарные спасают мальчика, спасают родителей, которые не перестают выяснять, по вине какого из электронных устройств случилось несчастье. Выясняется, по вине тостера, именно в нем неожиданно оказывается тот самый дымящийся кусочек зла. «Мама, папа, не трогайте, это — зло!» — пытается предупредить безумцев мальчик, но родители, как всегда, слушают лишь свой (или — чей?) внутренний голос, хватают зло голыми руками, и — полетели клочки по закоулочкам. Мальчик, отправившийся в романтическое путешествие на поиски того, кто бы мог заменить ему равнодушного отца, оказывается еще более одиноким, чем раньше: дом сгорел, ближайшие родственники — того хуже.

Взгляд Терри Гиллиама на общество окрашен юмором отчаяния. «Лично я не хотел бы, чтобы у зрителя сложилось впечатление, что мир — это чудесное место», — усмехается режиссер. В конечном счете его юмор, все же вполне английский, не что иное, как форма вежливости. Зрители заплатили деньги, они, черт возьми, имеют право на удовольствие, но никогда, утверждает Гиллиам, я не сдам действительность в угоду грезе, зрелищу, комфорту. Все его картины восхищают тем, что на каком-то этапе законы отвлеченной фантастики, произвольные и потакающие человеческой слабости, резко отменяются, и сию же секунду является другой, подлинный Гиллиам, жестокий и неподкупный реалист, благодарный ученик английской социально-психологической школы.

Необходимо добавить, что, как всегда, восхищает визуальная проработка сюжета. Художник по профессии и по духу, Гиллиам обращает внимание на изобразительное качество, которое, как правило, не слишком беспокоит британских постановщиков, кроме, может быть, Питера Гринуэя, тоже художника, Дерека Джармена и Ридли Скотта, в свое время изрядно повозившегося с рекламой. Скажем, в «Бандитах» Гиллиам добивается «подлинности» фантастической атмосферы, помещая в центр повествования семерых карликов. Таким образом, двенадцатилетний мальчик оказывается рядом с этими бородатыми мужиками подлинным великаном. Дело здесь не только в том, что, по словам самого Гиллиама, «пропорции тел карликов взяты прямо из мультипликации: большие головы, маленькие тела», а значит, в кадре появляется анимационная экспрессия. Важно еще и то, что дополнительное визуальное обеспечение получает центральная идея картины: не испорченный миксером, телевизором и тому подобным человеческим злом ребенок оказывается по-настоящему взрослым, сильным, неуязвимым, а люди, кичащиеся жизненным опытом, на деле черпают его из телешоу «Сделай мне больно» и не способны поэтому отличить зло от безобидного печного уголька.

Работа Гиллиама производит тем более выгодное впечатление на фоне некоторых других фантастических британских картин, где спецэффекты, выразительное изображение, изобретательность не подкрепляются идеей, сколько-нибудь адекватной затраченным технологическим усилиям. Такой неудачей автору показалась романтическая комедия Нила Джордана из жизни привидений под названием «Высшие духи» (1988). Знаменитый режиссер потратил массу энергии на массу пустяков. Соглашаться с его небогатой идеей, что привидения — тоже люди, как-то не хочется.

Зато впечатлил финальный эпизод неплохой картины Джона Бурмена «Надежда и слава» (1987). Вторая мировая война, Англия, бомбардировки, подросток отправляется в школу после каникул. Школьный двор представляет собой

площадку ликующего молодняка: дети визжат, смеются, катаются в пыли, отвешивают друг другу подзатыльники, их восторгу нет предела. Когда юный герой с готовностью присоединяется к всеобщему ликованию, сомнений у зрителя не остается. Зритель, воспитанный на политкорректных произведениях искусства, решил было, что причиной праздника явилось окончание войны, событие, которого на протяжении двух часов фильма и долгих лет жизни ждали взрослые и дети, а вместе с ними и мы, миролюбивые фанаты кинозрелищ.

Как бы не так! С неподражаемой английской невозмутимостью, выдержав надлежащую паузу, Джон Бурмен спешит сообщить, что причина восторга в обратном: прямым попаданием немецкий снаряд разнес на куски ненавистную школу! Вот, оказывается, почему случайно мелькнувший в кадре учитель не разделил всеобщий щенячий восторг. Подросток и его дед возвращаются домой на машине. Сидящий за рулем седовласый английский патриот, напротив, разделил детское ликование. Так и прохохотали всю дорогу. Впрочем, подобный черный юмор — сугубо английская специфика. Трудно представить себе аналогичный эпизод в картине о Великой Отечественной. Все же наша война была пострашнее европейской.

Эпизод Бурмена блестяще иллюстрирует то, как устроено британское кино. Как правило, его мастера активно вмешиваются в процесс восприятия картины, ежесекундно контролируя зрительскую реакцию. Англичанин полагает, что всякий раз все бывает по-разному. Англичанин, скептик и эмпирик, не склонен доверять идеологии. Английский юмор — не что иное, как средство преодоления автоматизма мышления. Взрослые не всегда правы и не всегда хороши собой, один раз в пять лет немецкий снаряд приносит чувство глубокого удовлетворения. Случай — ключевая категория английской культуры. Закономерно, что автор самых знаменитых отечественных «Случаев» Даниил Хармс был завзятым англоманом, одевался и вел себя подобно лондонскому денди, за что в конечном счете и поплатился.

Случай заменяет англичанину и концепцию, и метафору, и мораль. Героиня блестящей, умной, тонкой, картины «Дженис Биэрд — 45 слов в минуту» (режиссер Клер Кильнер, 1999) мечтает о карьере. Перебравшись в Лондон из провинции, Дженис шлет своей матери ложные видеосообщения, подтверждающие, что карьера удалась. К финалу мечты действительно сбываются, Дженис получает высокое назначение, в гости к ней приезжает матушка. Совершенно случайно две эксцентричные дамы оказываются на плоской крыше высотки, в которой расположен офис компании. Опять-таки случайно, немотивированно, драматургически необусловленно намертво захлопывается дверь, ведущая вниз. Но в результате бессмысленные на первый взгляд случайности завершают формирование подлинного сюжета картины. Дженис Биэрд добилась своего, правдами и неправдами вознеслась на вершину административной пирамиды, дверца тотчас захлопнулась, обратной дороги нет, испуганным женщинам остается только одно: истошно вопить, призывая на помощь. Легкомысленная комедия из жизни офисных служащих получила неожиданную интерпретацию. Впрочем, англичане уважают чужую свободу: вы вполне можете упереться и никак не интерпретировать финальный эпизод, ваше право.

5

Так уж повелось, английская культура начинается и заканчивается Шекспиром. «Быть или не быть», рождение или смерть — только рядом с ними мы с чистой совестью можем сказать: так хотят Небеса. На все остальное у человека достаточно своей власти.

А.ДОРОШЕВИЧ

Призраки прошлого и английское кино наших дней

«Шиворот-навыворот», режиссер Майк Ли

«Британский киноренессанс» начала 80-х годов после некоторого периода спада (в это время были отменены налоговые льготы для инвесторов национального кино, впоследствии возобновленные) получил свое продолжение в середине 90-х под более осторожной формулой «мини-подъем в кинопроизводстве». С 1995 по 1997 год, например, в прокат вышло 293 фильма, из которых одними дебютантами было снято 134. С некоторыми из работ бывших и нынешних дебютантов смогли познакомиться зрители Москвы и Петербурга во время Недели нового британского кино, прошедшей в июне.

Составители программы старались представить разнообразие тем и индивидуальной стилистики, характерное для всякого молодого поиска, что и было по заслугам оценено публикой. Однако, а в этом, видимо, и заключается национальное своеобразие английского кино, нередко за приметами нового внимательный зритель может ясно различить мотивы и сюжетно-композиционные построения (сейчас их называют «нарративом»), встречавшиеся в кинематографе Великобритании лет эдак сорок назад. При этом речь идет совсем не о сознательной стилизации или отсылочности, просто — и здесь нет ничего плохого — английская приверженность традиции сказывается в почти не изменившемся за сорок лет молодом задоре, с каким все те же традиции яростно атакуются. В свое время у всех, кто хоть как-то интересовался английской культурой, в зубах навязли рассуждения о пресловутых «сердитых молодых людях», объявившихся в Англии конца 50-х годов. Все это казалось надоедливой советской пропагандой, выискивающей и раздувающей хоть малую искорку социального протеста, зародившуюся на «буржуазном Западе». Однако «сердитые», обозначившие своим появлением окончательный переход Британии в реалии XX века, оставили-таки глубокий след в английской культуре. Прошло сорок лет, и мы видим почти те же нарративы, что определили лицо английского кино конца 50-х — начала 60-х годов.

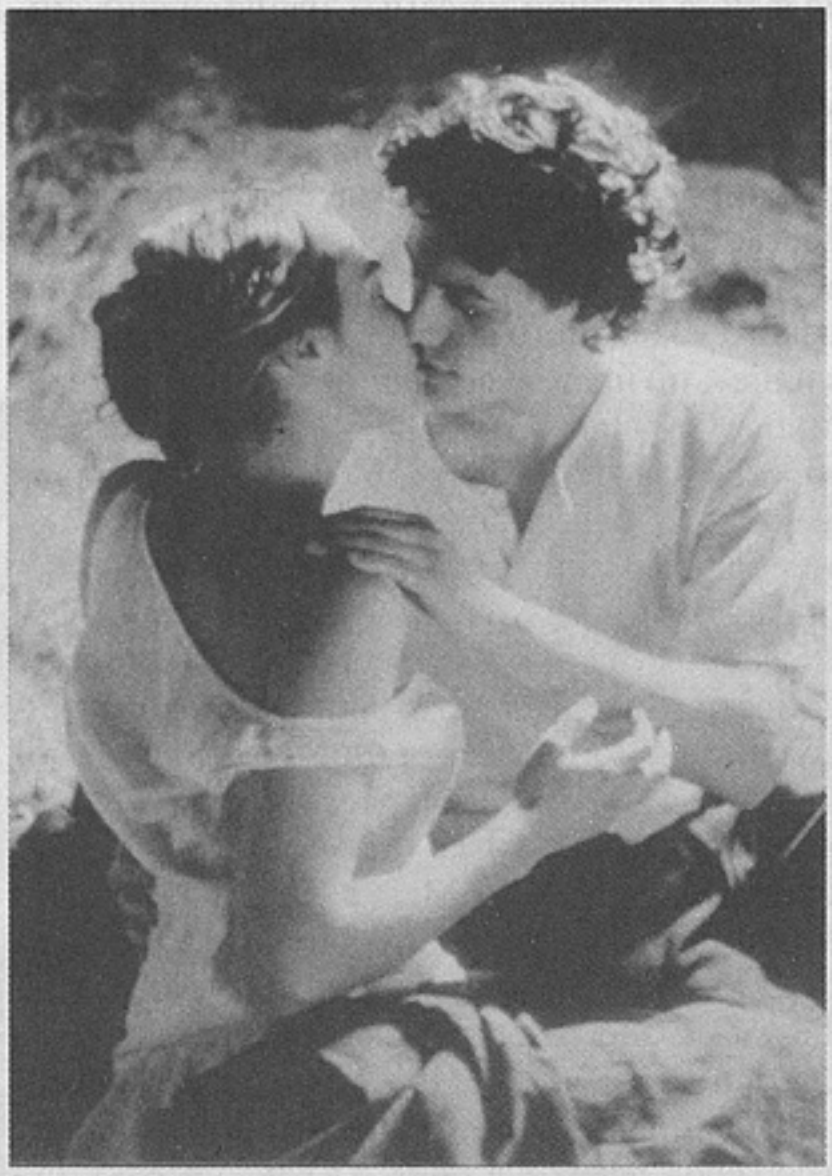
Начнем даже не с фильмов Недели, а с одной из самых нашумевших английских картин последних нескольких лет Trainspotting (в нашем видеопрокате «На игле») молодого шотландца Дэнни Бойла. Начинается она с закадровой декларации главного героя, молодого безработного из Эдинбурга, который, перечисляя все считающиеся нормой реалии благополучного существования, вполне сознательно с отвращением отвергает их в пользу употребления наркотиков. Причем делает это не только в качестве демонстрации своего свободного выбора, как некогда Алекс из кубриковского «Заводного апельсина», в аналогичной ситуации выбирающий «ультранасилие», но прежде всего потому, что наркотики, как он с вызовом заявляет, приносят ему не сравнимое ни с чем удовольствие. (Кстати, Trainspotting восторженные критики вскоре после выхода фильма на экран единодушно называли «Заводным апельсином» 90-х», имея в виду шокирующе откровенное высказывание главным героем своих антиобщественных жизненных установок.) Понятия «наслаждаться жизнью», «хорошо провести время», как самоцель противопоставленные лживым общественным нормам и разного рода добродетелям «умеренности и аккуратности», впервые были артикулированы с экрана устами совсем тогда юного Алберта Финни в роли молодого рабочего Артура Ситона («В субботу вечером, в воскресенье утром», 1960, режиссер Карел Рейш). Сегодня почти буквально то же (с поправкой на изменившиеся нравы) говорит Иэн Макгрегор, играющий Марка Рентона, молодого негативиста наших дней. С картиной Рейша совпадает не только изначальное психологическое состояние персонажа (в конце концов, каждый полный сил юноша во все времена заявлял о своей независимости и нежелании жить, как большинство его взрослых сограждан), но и отдельные, на первый взгляд совершенно произвольные детали. У Рейша, например, Артур, стоя у окна своей комнаты, стреляет из духового ружья в собачку соседки, а затем и в саму соседку, судачащую с подругой на улице. Точно такое же духовое ружье использует Марк Рентон у Бойла, стреляя в чью-то бульдожку.

Продуманная ли это деталь или случайное совпадение, не так уж важно; главное — у обоих режиссеров в запасе одни и те же визуальные эквиваленты схожих психологических установок. Сходны и финалы обоих фильмов. Артур Ситон, пройдя испытание плачевно закончившейся интрижкой с женой коллеги по работе, собирается жениться на хорошенькой мещаночке и зажить своим домком, а Марк Рентон, потеряв одного друга и разочаровавшись в остальных, заявляет, что готов получить некогда отвергавшийся им набор жизненных благ, которые можно купить на украденные у сообщников деньги, вырученные за удачно проданные наркотики.

При всей разнице примет времени (Артур работает на заводе, а Марк — безработный, Артур довольствуется пивом, Марку подавай «колеса»), разнице в самом характере бунта молодого героя («сердитый» Артур самоутверждается с помощью агрессии, агрессия постпанка Марка направлена прежде всего против самого себя), протагонисты обоих фильмов проходят схожий путь: от тотального отрицания навязываемых форм существования к их признанию, хоть и не без оговорок (Артур бросает камень в сторону строящихся коттеджей, один из которых может в будущем принадлежать ему, перечисление же Марком принадлежащих ему отныне реалий благополучной жизни звучит не без издевки).

Разнится и стилистика обеих картин: реалистическая, «сопереживательная» в первом случае, отстраненно гротескная (повествование, как и в «Заводном апельсине», идет от первого лица, отсюда несколько спрямленная фантастичность и притчеобразность сказа) — во втором. И все же сравнение не может не прийти на ум, особенно когда рядом обнаруживаются не менее разительные параллели и черты сходства с кинематографом зачинателей «свободного кино», явно сквозящие в других работах молодых режиссеров.

Вот, например, «Голосок», третий фильм Марка Хермана, открывавший Неделю и таким образом претендовавший на некоторую особую значительность в ряду других. Маленький приморский городок. Разбитная, сексуально озабоченная пожилая мамаша (Бренда Блетин) и углубленная в себя, одинокая после смерти отца дочь (Джейн Хоррокс). Любовник мамаши (Майкл Кейн), траченный молью местный «лев» и менеджер местного приморского увеселительного заведения. Дочь, боготворящая память отца, владельца лавки винило-



«Соломон и Гаэнор», режиссер Пол Моррисон

«Славные люди», режиссер Джасмин Диздар

вых дисков, в жизни произносящая лишь писклявые нечленораздельные звуки (за что и прозвана Голосок), зато, уединившись в комнате с фотопортретом отца на стене, полнозвучным голосом поющая, обращаясь к нему, старые американские шлягеры, имитируя голоса Мэрилин Монро, Джуди Гарланд, Марлен Дитрих и других знаменитостей 50-х. Случайно услышавший ее пение герой Кейна умоляет девушку выступить на сцене своего дышащего на ладан заведения, что ему один раз удается, ибо Лора (так зовут героиню) видит во время выступления призрак отца, которому и исполняет все свои номера. Следующее выступление, куда ее буквально силой тащат, чтобы продемонстрировать лондонскому агенту, срывается, призрак прошлого не появляется, а Лора, спалившая дом-магазинчик с вечно барахлящей проводкой, получает утешение и свой — не заемный — голос в объятиях влюбленного в нее молодого телефониста (Иэн Макгрегор).

Судя по всему, перед Джимом Кэтрайтом, автором лежащей в основе сценария пьесы, в качестве побуждающего к творчеству призрака прошлого маячили сразу три пьесы конца 50-х годов (по двум из них были несколько позже сняты знаменитые фильмы). Это «Вкус меда» Шилы Дилэни, «Комедиант» Джона Осборна и «Корни» Арнолда Уэскера. Исходная ситуация матери и дочери — это, конечно же, «Вкус меда». Эмоциональная составляющая дуэта Доры Брайан и девятнадцатилетней Риты Ташингем из фильма Тони Ричардсона, характер их отношений воспроизводятся в «Голоске» почти буквально с той лишь разницей, что героиня Бренды Блетин еще более развязна, а дочь — Джейн Хоррокс, пожалуй, несколько старовата. На этом сходство с «Вкусом меда» кончается, а на горизонте появляется другой призрак: блестяще сыгранный великим Лоренсом Оливье трагический в своей жалкой никчемности конферансье и куплетист Арчи Райс из «Комедианта» того же Ричардсона. Сцена, когда герой Майкла Кейна выступает перед полупустым залом, тщетно пытаясь развеселить забредших туда людей пошловатыми шуточками, иногда даже дословно повторяющими остроты героя пьесы Осборна («не хлопайте громко — здание развалится»), не может не воскресить в памяти аналогичные кадры из «Комедианта». Более того, тема своего, выражающего душу голоса была главной и в пьесе Осборна, от неспособности к такого рода самовыражению страдал герой Лоренса Оливье, именно к необходимости иметь собственный голос призывали молодые персонажи. Что же до финала фильма, то девушка, обретающая голос, — это та же Битти Брайнт из пьесы Арнолда Уэске-

ра «Корни», сначала просвещающая темных родителей речами, которым ее научил образованный жених, а в финале обретающая собственные слова после пережитого шока от письма-расставания, присланного им.

То, что вызывающая сочувствие борьба за свое слово, свой голос сама уже стала достаточно традиционной, видно по несколько вялой режиссуре и явно театрализованной актерской игре: Бренда Блетин слишком уж подчеркнуто эмоционально произносит свои монологи, Майкл Кейн слишком устало демонстрирует себя публике (впрочем, не без некоторого юмора по отношению к своей популярности, которая, согласно анкете Британского киноинститута, принесла ему второе после Алека Гиннесса место, поскольку он сыграл в шести из названных лучшими ста британских фильмов). Что же до молодых героев, то и они театрально одномерны: героиня Джейн Хоррокс на протяжении большей части фильма находится в диапазоне от полного аутизма до гипнотического транса, а главный молодой премьер последних лет Иэн Макгрегор — весь робость и бессловесное восхищение. Если все это тонкая стилизация (а так оно, скорее всего, и есть), то недостаточно внятная иностранному зрителю, поскольку адекватному ее восприятию мешают вклинивающиеся иногда чисто реалистические детали.

Заявленная в «Голоске» идея самореализации доводится до последней черты (в самом буквальном смысле этого слова) в фильме уже достаточно опытного (это его четвертый фильм) Вадима Жана «Еще один поцелуй». Проблема, заявленная в этой картине, — нешуточная, если вообще не самая главная: как жить человеку перед лицом неотвратимой, причем не где-то в отдаленном будущем, а здесь, рядом присутствующей смерти? Молодая героиня (Валери Эдмунд), узнав о своей смертельной болезни и отвергнув мысль о последнем прыжке вниз с небоскреба, покидает Нью-Йорк, куда она в свое время уехала в поисках все той же самореализации (как в свое время ехали в Лондон молодые люди из фильмов начала 60-х), и возвращается в маленький шотландский городок на берегу моря (шотландское побережье стало в последнее время чуть ли не самой модной натурой). Здесь живет ее давно овдовевший отец и человек, которого она когда-то любила, так и не решившийся уехать вместе с ней искать счастья. Отец, бывший пианист-аккомпаниатор, безвыходно сидит дома, лелея сладкие воспоминания о прошлом и о любимой им некогда негритянской джазовой певице, с которой он когда-то выступал, а Сэм, бывшая страсть героини, теперь женатый владелец маленького приморского отеля. Какую же линию поведения выбирает себе героиня в эти последние отпущенные судьбой дни? Как известно, разные люди решали эту проблему по-разному. Существует христианское смирение и упование на жизнь вечную. Есть близкое христианству приятие мира через философию любви, выраженное Толстым в «Смерти Ивана Ильича». Есть, наконец, стоический героизм перед лицом абсурда, сформулированный Альбером Камю. Однако каждое из этих решений предполагает наличие каких-то императивов, существующих вне человека. Философия полной самореализации смириться с этим не может. Героиня хочет проводить последние дни с любимым человеком и делает это, несмотря на страдания его жены. Короче, она стремится прожить оставшееся время с предельной полнотой, которая символизируется для нее чувством свободного полета во время прыжка с парашютом.

«Шиворот-навыворот», режиссер Майк Ли

И все же, несмотря на величественные и прекрасно снятые приморские ландшафты и общий скорбный тон повествования, столь некогда привлекательная философия самореализации в конце концов оказывается сведенной в фильме к рекламному слогану пепси-колы: «Бери от жизни все». Каковой реко-

мендации и следует после смерти дочери ее отец, приехавший в эпилоге фильма в Нью-Йорк, чтобы разыскать там свою давнюю привязанность. Не случайно, кстати, что певица — негритянка, в осборновском «Комедианте» целый пассаж из монолога главного героя посвящен тому, что только темнокожие певцы джаза могут выложить всю душу в своем пении.

Противопоставляя открытому джазовому самовыражению традиционные мюзик-холльные куплеты с их дешевым оптимизмом, Осборн тем не менее в предисловии к «Комедианту» с сожалением констатировал смерть мюзик-холла, понимая, что за этой непритязательной формой кроется душа Англии, которую некогда выразил великий Диккенс, одновременно и великий насмешник, и сентиментальный моралист. Так что отношения с традицией неоднозначны и в современной английской культуре. Совсем другие они, например, у давно уже не новичка в кино Майка Ли, чья последняя картина «Шиворот-навыворот» (Topsy-Turvy) появилась на экранах Москвы под названием «Кутерьма»[1] в дни международного кинофестиваля. В ее центре пара персонажей, имена которых знает каждый англичанин, — Джилберт и Салливен. Либреттист и куплетист Уильям Джилберт и композитор Артур Салливен были авторами целого ряда английских комических опер конца XIX века, куплеты и арии из которых до сих пор на памяти почти что у всех представителей старшего поколения. Частично биографический фильм, частично мюзикл о театральном закулисье с безукоризненно поставленными музыкальными номерами, «Шиворот-навыворот» Майка Ли рассказывает о создании одной из самых знаменитых опер Джилберта и Салливена — «Микадо».

«Восток есть Восток», режиссер Дэмиен О'Доннел

Режиссера не слишком заботит сюжетная канва, главное для него — пристально всмотреться в приметы давно ушедшей эпохи и прежде всего — в лица своих персонажей. Камера внимательно и любовно фиксирует даже самую малозаметную смену чувств на лицах актеров, подмечает смешное, не стесняется наивного, благодаря чему за типичной внешностью джентльменов и дам поздневикторианской эпохи начинают проступать все «секреты и обманы» их жизни. Внимание к недосказанному, к жесту и интонации, умение обыграть их, не впадая в схематизм, — отличительные черты не только кинематографа Майка Ли, но и своеобразная традиция английского кинематографа в целом.

Впрочем, было бы совершенно неверно все сегодняшнее английское кино сводить к традиции, ее отрицанию или любованию ею. Новые реалии создают новые стереотипы и нарративы, их тоже можно найти в фильмах Недели. Например, превращение современной Британии в многорасовое, наподобие Америки, общество вывело на первый план проблему взаимоотношений живущих в Англии выходцев из бывших колоний (в данном случае — из Пакистана) и англичан. Тема эта не новая. В 80-е годы ее разрабатывали режиссер Стивен Фрирз и сценарист Ханиф Курейши («Моя чудесная прачечная», «Сэмми и Рози спят напропалую»), в рамках состоявшейся Недели она представлена фильмом «Восток есть Восток» режиссера-дебютанта Дэмиена О'Доннела по пьесе Аюб Хан-Дина. Если у Фрирза находилось место и для серьезного, и для смешного в его

[1] В «ИК» название фильма переводилось и как «Вверх тормашками». См. статью З.Абдуллаевой о Венецианском МКФ 1999 года в «ИК», 2000, № 1. — Прим. ред.

многосоставной, многоголосой картине современного общества, то «Восток есть Восток» — откровенный фарс, часто не очень хорошего вкуса. Более того, проблема, как оказывается, состоит не столько в сосуществовании людей разных рас и культур, сколько в культурном разрыве между разными поколениями одной, правда, смешанной семьи. Все комические ситуации фильма строятся вокруг того, что дети от смешанного брака истого мусульманина-пакистанца и самой что ни на есть типичной англичанки ощущают себя стопроцентными англичанами. Говорят они с характернейшим ланкаширским акцентом (дело про-

«Страна чудес», режиссер Майкл Уинтерботтом

«Еще один поцелуй», режиссер Вадим Жан

исходит в Сэлфорде, недалеко от Манчестера), гуляют с английскими девочками и ни за что не хотят жениться «на этих чертовых «паки». Поскольку время действия сдвинуто в начало 70-х годов, когда на заднем плане все время маячит фигура Эноха Пауэлла, печально знаменитого борца против иммиграции, можно только предположить, что проблема культурной ассимиляции сегодня уж точно разрешена.

Во всяком случае, так обстоит дело в явно не тянущей на полный метраж психологической миниатюре «Комната для Ромео Брасса» Шэйна Медоуза, где совершенно равные отношения связывают двух двенадцатилетних мальчиков, темнокожего Ромео и белого Гэвина. Фильм, по ходу которого между друзьями появляется преследующий сестру Ромео и потому всячески задабривающий его психопат, исследует характер детской дружбы с ее сочетанием бескорыстия и эгоизма, самоотверженности и предательства, обидчивости и умения прощать.

И тем не менее, хотя современная политкорректность требует признания

полного мультикультурализа, то есть равенства культур, на деле прободает идея культурной ассимиляции, что особенно ясно видно в картине живущего в Лондоне этнического боснийца Джасмина Диздара «Славные люди».

«Славные люди» — это англичане, которые никак не могут понять, что нужно этим балканским дикарям, убивающим друг друга в бывшей Югославии, а также тем из них, кто и на мирных улицах Лондона носится друг за другом с проклятиями, потрясая кулаками. Современный политкорректный рационализм никак не может осознать иррациональный и поэтому в высшей степени трагически безысходный характер всякого этнического конфликта, где по большому счету нет правых или виноватых, где нельзя навести порядок, лишь прикрикнув на драчунов, как это делает в фильме степенная медсестра из больницы, куда попали измолотившие друг друга до крови серб и хорват. Видимо, режиссер подспудно чувствует это, хотя и льстит англичанам, показывая, как даже отчаянный футбольный хулиган, который сел по пьянке не в самолет, везущий болельщиков в Европу, а в транспорт с медикаментами в Боснию, пережив кровавые ужасы войны, начинает трогательно опекать искалеченного мальчика-беженца.

«Голосок», режиссер Марк Херман

Ощущением трагизма, возникающего из несовместимости разных этнокультурных начал, проникнута лента Пола Моррисона «Соломон и Гаэнор». Отнеся действие своего фильма к началу века, когда барьеры между людьми разной веры и культуры были почти непреодолимы, режиссер сумел простой истории любви между юношей из патриархальной еврейской семьи мелких торговцев и девушки из такого же патриархального шахтерского поселка в Уэльсе придать черты подлинной трагедии, вполне сравнимой с атмосферой жестокого рока, которой проникнуты романы Томаса Гарди.

Трагического эффекта, судя по всему, хотел добиться и известный актер Тим Рот в своем режиссерском дебюте «Зона военных действий». Но пятнадцатилетний сын, ставший свидетелем того, как отец регулярно насилует его старшую сестру, такого же подростка, да к тому же патетически отрицает это, будучи уличенным, так и не становится трагическим героем. Не помогает и дикое финальное убийство. Зная, что английские газеты последние несколько лет прямо-таки пестрят отчетами о судебных процессах над родителями-насильниками, трудно отделаться от мысли, что перед нами дань конъюнктуре, как бы серьезно ни выглядели авторские намерения. Видимо, простого воспроизведения ситуации оказалось недостаточно, а создать нужную атмосферу Рот-режиссер так и не сумел. Впрочем, надо признать, элементы, благодаря которым атмосфера создается, в фильме присутствуют. Достаточно красноречиво выглядит, например, расположенный на берегу моря бетонный дот времен войны, где мальчик видит отца с сестрой и где потом убивает его. Однако все это говорит лишь о том, что режиссеры научились использовать нужные нарративы для выстраивания картины в необходимом направлении.

Такого рода мастером заранее выбирать и определять облик будущего фильма проявил себя один из наиболее удачливых режиссеров последнего десятилетия Майкл Уинтерботтом, представленный на Неделе двумя совершенно разными по стилистике работами. «С тобой или без тебя» — типичный «евфильм», то есть фильм, снятый с прицелом на европейский прокат, а поэтому с участием не только английских персонажей, с местом действия, имеющим определенный политико-географический интерес, и выдержанный в нейтральной, желательно лирически утепленной стилистике любовной истории, понятной по обе стороны Ла-Манша. Конечный продукт отвечает всем этим требованиям: один из участников любовного треугольника — француз, место

действия — Белфаст, столица не раз находившейся в первых строках новостей Северной Ирландии, стилистика — камерная драма из семейной жизни. По ходу сюжета брак молодых героев фильма претерпевает кризис из-за продолжительной невозможности зачать ребенка, на горизонте неожиданно появляется молодой француз, друг героини по переписке школьных лет, дело клонится к измене, однако вовремя подоспевшая наконец беременность спасает семью. Актеры играют сообразно обстоятельствам. Героиня мечется; герой, бывший полицейский, по-мужски переживает; француз, недотепа и в соответствии с национальным стереотипом превосходный кулинар, обаятелен, но в конце концов вынужден стушеваться. Реклама утверждает, что фильм чем-то напоминает картины Трюффо, однако ни присущего Трюффо обаяния, ни изощренного монтажного мастерства в нем нет, несмотря на вполне профессионально выполненную работу.

Совсем другую задачу ставит себе автор в «Стране чудес», наброске повседневной жизни современного Лондона. Здесь режиссер, скорее всего, взял себе в качестве образца уже упоминавшиеся фильмы Стивена Фрирза с их полифонией персонажей и событий, однако дополнил ее удачным композиционным ходом: члены одной семьи появляются поначалу каждый вполне самостоятельно, со своей жизнью и своими проблемами и лишь постепенно конфигурируются в сознании зрителей как близкие родственники, так что хаотически совмещенные эпизоды складываются в единую картину лишь ближе к концу. Центром, вокруг которого в конечном итоге группируются все персонажи и события, становятся роды одной из героинь в самом финале, который тем самым провозглашает рождение новой жизни как событие центральное, соразмерное по масштабам с громадой огромного и многолюдного Лондона[2].

Картина снята ручной камерой, на натуре, без специального освещения, техники, массовки. Она словно воплощает принцип «значительности повседневности», выраженный в манифесте «Свободное кино» в феврале 1956 года. И тогда уходит на второй план некоторая заданность общей концепции, выраженная в эффектном композиционном решении. Ведь если, как говорил один из авторов манифеста Линдсей Андерсон, «проникать в действительность с поэзией и любовью, она откроется своей неожиданной, чудесной стороной, станет настоящей Страной чудес. Есть, конечно, в названии «Страна чудес» горькая ирония (нельзя забывать, что значительная часть картины посвящена демонстрации душевной неприкаянности героев, одной из метафор которой стал эпизод, когда в разгар праздничного фейерверка хулиган отбирает куртку у заблудившегося на ярмарке аттракционов маленького мальчика). Однако ирония была и в названии давней документальной ленты самого Андерсона «О, волшебная страна!», также посвященной ярмарочным балаганам и развлечениям. Тем не менее к фильмам Уинтерботтома, как и ко многим фильмам Недели, можно отнести любимую Андерсоном строку из Дилана Томаса: «Жизнь такова. Имейте веру».

[2] См. разбор фильма в статье Л.Карахана о Каннском МКФ 1999 года в «ИК», 1999, № 10.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Финское кино как уровень жизни

«Покинутые дома», режиссер Лаури Торхонен

Для культуртрегеров сезона 2000-го нет более популярного европейского города, чем столица Финляндии. Даже обычно ревнивые к успехам других европейских столиц питерские газеты то и дело помещают текстовые свидетельства о том, как красиво и крепко связаны здесь между собой культурный расцвет и высокий уровень жизни. И дело не только в 450-летнем юбилее Хельсинки, совпавшем с включением города в число девяти культурных столиц Европы (хотя все это отличный «информационный повод» для любого издания). Расположенная в нескольких часах спокойной езды от Санкт-Петербурга, Финляндия действительно привлекает внимание. Например, последствиями экономического взрыва, одним из которых является кинобум.

На протяжении почти всего минувшего десятилетия финнов трудно было затащить в кинотеатр. Причем эту печальную ситуацию не могли поправить ни поздние шедевры финского маргинала Аки Каурисмяки, ни очередные нашумевшие голливудские блокбастеры. Но в последние два-три года зрители вновь стали считать кино важнейшим из искусств и любимейшим из развлечений, причем каждый четвертый зритель предпочитает смотреть на экране истории про горячих финских парней, а не про боевые и любовные утехи голливудских суперзвезд. Прошлогодняя статистика сенсационна: по итогам кассовых сборов американский мегахит Джорджа Лукаса «Звездные войны. Эпизод I. Скрытая угроза» собрал лишь на семь тысяч финских марок больше, чем финский военный киноэпос «Дорога на Рукаярви» Олли Саареллы. (Третье место по посещаемости также осталось за финнами и их деревенским гангстерским фильмом

«Крутые» Алекси Мякеле.) Приходя по многу раз на фильм о войне между СССР и Финляндией, каждый финн будто бы лично хотел убедиться, что былые страхи перед соседней «империей зла» преодолены бесповоротно. Ведь, сражаясь с русскими, финские солдаты делали не просто правое, но святое дело. Не случайно одна из самых впечатляющих и эффектных композиций из фильма Саареллы приходилась на сцену, в которой двенадцать солдат, как двенадцать апостолов, собирались за столом на «тайную вечерю». Дальше они хором исполняли свои солдатские песнопения и наутро отправлялись на решающее сражение.

Ренессанс финского кино (не я первая, кто употребляет подобное выражение) — прямое следствие последних обретений национального сознания. Финляндия наконец испробовала вкус понятия «интеграция», ради которой эта северная страна с населением, равным населению Петербурга, и закрепилась в Европейском Союзе в 1995-м. Этот год моментально сделался символической датой, поставившей точку на представлениях о Финляндии как о задворках Европы со всеми вытекающими отсюда последствиями — провинциализмом, неразвитостью глобального мышления, узостью внутреннего рынка. В завершающем романе о семье Хаккала «Возвращение на равнинные земли» (финского литературного классика Антти Туури, сочинившего сюжеты для фильмов «Зимняя война» и «Дорога на Рукаярви») именно в 1995 году главный герой — типичнейший из финнов Эркки Хаккала — покидает «американский рай» после четырнадцати лет эмиграции, чтобы «воскреснуть» в родных пенатах. Сегодня, кажется, нет более счастливого года для финской интеллигенции, чем год вступления Финляндии в Евросоюз. Не случайно одноименная экранизация романа Туури, сделанная режиссером Илкке Ванне в содружестве с легендарным актером Кари Ваананом, стала первым финским релизом 2000 года.

Не стоит строить иллюзий насчет безболезненного вхождения страны Суоми в Евросоюз. «Финны почувствовали натиск со стороны посторонних культур», — уверяет глава дистрибьюторского отдела Кинофонда Финляндии Харн Ахокас. Этот «натиск» поддерживается не только стремительной интернационализацией страны (африканцы на улицах Хельсинки сегодня удивляют разве что русских туристов, впервые приехавших за покупками в «Стоккман»), но и экономическим лидерством Финляндии в области мультимедийных технологий и мобильной связи, заставившим не только Западную Европу, но даже Америку и Японию обратить пристальное внимание на рынок обетованной земли hi-tech. В мировом здании Финляндия имеет как минимум статус крупнейшего портала, отчего и вынуждена прорабатывать новую для себя стратегию золотой середины между официальным курсом на интеграцию и идеей национального самосохранения.

Финская культурная политика, как зеркало, отражает подобную контрапунктную стратегию. К примеру, специальный закон о хранении фильмов, принятый в 1979 году, обязывает всех финских продюсеров в обязательном порядке передавать копию в национальный киноархив SEA вместе с полным пакетом сопутствующих материалов. Желающих заплатить огромный штраф за неподчинение до сих пор еще не было, так что сегодня в шести подземных архивных хранилищах почти 4,6 тысячи полнометражных и 28 тысяч короткометражных финских картин. Финны оказались в числе первых в мире, кто принял подобный закон, но интересно, что именно сейчас, по словам руководителя SEA Матти Луккарила, они начали находить последователей среди аналогичных европейских организаций. В то же время мода на мультиплексы, вспыхнувшая в конце 90-х, привела к резкому оживлению импорта голливудских, европейских и азиатских фильмов и активизировала другое направление деятельности архива — работу с дистрибьюторами. Благодаря их добровольным пожертвованиям на сегодняшний день фонды архива насчитывают более 15 тысяч зарубежных фильмов.

За пафосом слова «кинобум» стоят цифры: только с 1998 по 1999 год количество зрителей на финских фильмах выросло на 25 процентов. «Зрители чувствуют ностальгию по своему кино», — объяснял причины «столпотворения» Харн Ахокас. И отчасти он прав, поскольку ностальгией как минимум объясним тематический интерес современных финских режиссеров к советско-фин-

ской войне. Финны по-прежнему готовы делать кассовыми хитами киноверсии на больную тему, табуированную вплоть до горбачевских времен. Первый же батальный эпос о событиях 1940 года «Зимняя война» Пекки Парикка, появившийся в 1989-м, стал самым кассовым финским фильмом года. Именно с ним вела свой эстетический спор прошлогодняя «Дорога на Рукаярви», благодаря которой дождалась-таки отставки традиция большого батального стиля «а-ля Бондарчук и Озеров», исповедуемая «Зимней войной». Автор «Дороги на Рука-

«Сестренка», режиссер Тару Мякеле

ярви» так умело изложил тему «Взвода» языком «Английского пациента», что его менее ярким современникам ничего не осталось, как еще больше углубиться в недра жанровой формулы эпической мелодрамы. Два релиза этого года — «Сестренка» Тару Мякеле и «Покинутые дома» Лаури Торхонена — используют период советско-финской войны прежде всего как эффектный фон. Правда, они лишний раз подтверждают, что финны по-прежнему не в состоянии забыть те времена, когда государственный флаг Финляндии реял над Выборгом. Такой кадр отчасти обеспечил признание в качестве кинособытия года картине «Покинутые дома», которая впервые в истории послевоенного финского кино снималась в антураже реального Выборга.

Расцвет финской кинематографии имеет еще одно программное объяснение — государственное финансирование под девизом «тотальная поддержка отрасли». Возможности финского Кинофонда весьма ограничены: имея отдельную строку в бюджете министерства просвещения (50 миллионов финских марок в год), он способен финансировать не более 14—15 картин, причем в размере, не превышающем 40 процентов от общего бюджета.

Созданный в конце 60-х, Кинофонд сегодня имеет более чем надежную репутацию. «Все прошлые годы мы только учились работать, а сейчас работаем», — любят повторять его служащие. Частичная финансовая поддержка проекта, как правило, гарантирует, что остальные средства придут от местных телеканалов или международных кинофирм, поскольку проблема возврата вложенных денег Кинофонд уже давно не волнует. Здесь властвует идея — поддержать раз-

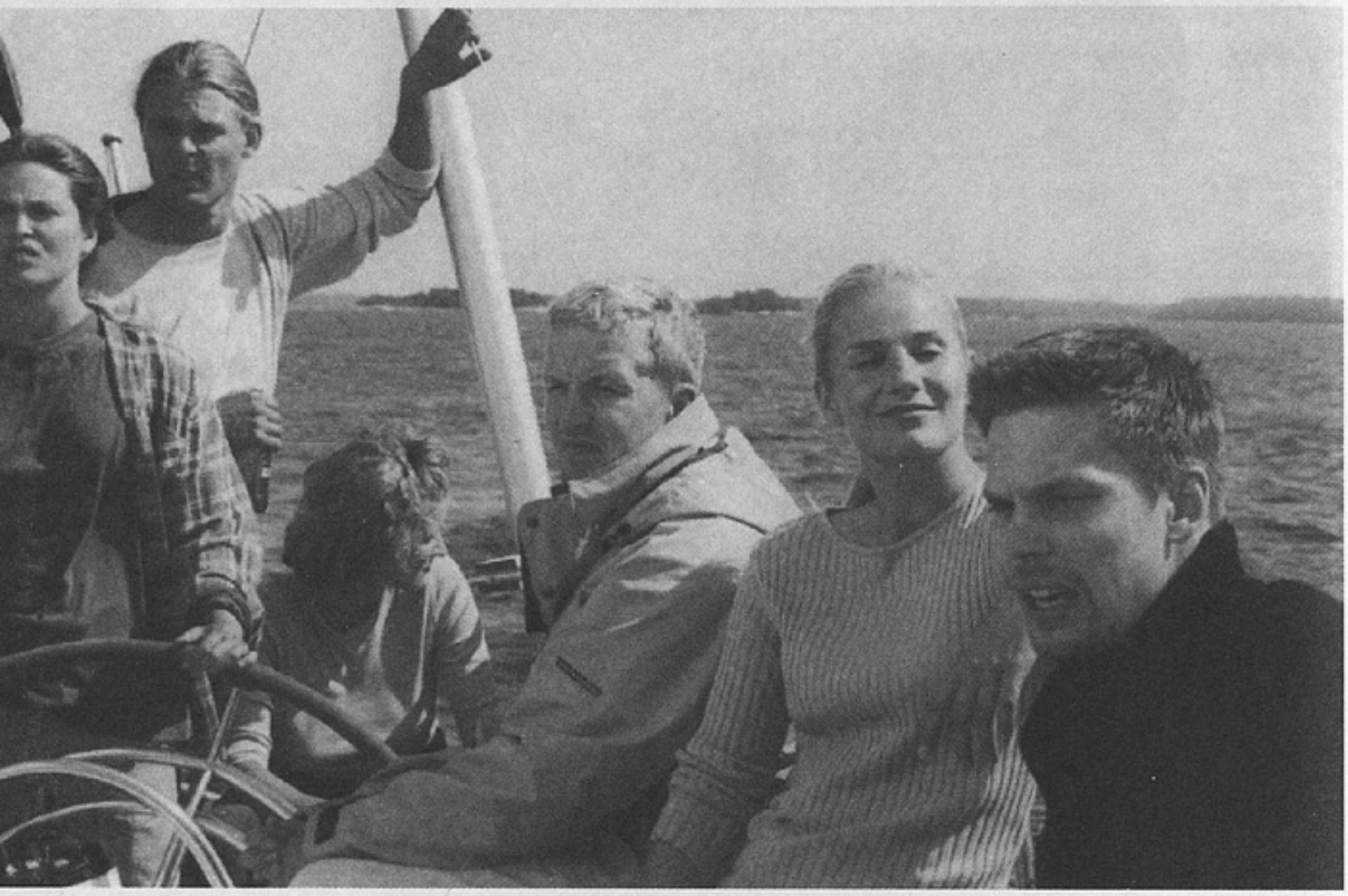
витие отрасли, а то, как распорядятся конечной прибылью включенные в финансирование проектов компании (независимо от того, финские они или транснациональные), это дело компаний. «В этом случае больше гарантий, что эти компании и в другой раз вложат деньги в кино, а не в акции или еще во что-то», — объясняла тонкости стратегии Кирси Тиккилайнен, глава международного отдела Кинофонда и одна из любимых актрис Аки Каурисмяки. Получить прибыль в условиях тесного внутреннего рынка архисложно. Остается субсиди-

«Возвращение на равнинные земли», режиссер Илкка Ванне

ровать отрасль на государственном уровне и мечтать о конкурентоспособности своего кино на международном рынке.

Мир узнал о финском искусстве кино благодаря фильмам Аки Каурисмяки. Хотя последние десять лет Аки постоянно живет в Португалии, дома он считается национальным достоянием. Не подрывают его авторитет и невысокие коммерческие результаты проката фильмов (к примеру, из финских релизов 1999 года его «Юха» оказался на последнем месте по кассовым сборам). Никуда не денешься, введенный Аки в мировой культурный обиход почти фольклорный образ финна (по точному определению Елены Плаховой, «северного изгоя-алкоголика, бедного, но гордого, наделенного загадочной, почти славянской душой») оказался столь очаровательным в своем неведении бытовой меркантильности, что финским зрителям ничего не осталось, как вслед за европейцами признать его «за своего в доску». Возможно, положительную роль сыграло и то, что Аки-романтик совсем не стеснялся Финляндии, наоборот, восхищался ею как только мог. Маргинальная по отношению к Европе родина идеально соответствовала его общей привязанности к культурным маргиналиям. Так что выдавал ли Аки за парижских богемщиков своих финских актеров и собутыльников Матти Пелонпяа и Кари Ваанена, отправлял ли «ленинградских ковбоев» хулиганить в Штаты, представлял ли современниками давно канувший в историю «финский пролетариат» (в том же «Гамлете» или «Тучах»), он всегда вдохновлялся идеей, что быть финном — это скорее диагноз для героя анекдота, а не какая-нибудь там «судьба человека» или банальное гражданское право. Финн

всегда финн: и в Африке, и в Америке, и в Париже. Он пройдет через огонь, водку и медные трубы, не соблазнится ни большим бизнесом, ни американским раем, не потеряет экзотическую самобытность ни под воздействием советской идеологии, ни под рок-н-ролльным влиянием. Здесь совершенно бесполезно учить, убеждать и наказывать. Наутро, хорошенько проспавшись после всех горячих приключений, этот романтический варвар с глазами белого оленя все равно возьмется за свое. Неудивительно, что испытавший влияние своего северного друга Аки Джим Джармуш попытался сыграть в ту же игру «финской живучести» в хельсинкской новелле фильма «Ночь на Земле».



«Неприкасаемый», режиссер Аку Лоухимитес

Прославив на весь мир Финляндию, Аки не претендовал на то, чтобы прославить национальную киноиндустрию. Возрождение индустрии — дело других режиссеров, несколько из которых были представлены в специальной ретроспективе финского кино на VIII Фестивале фестивалей в Санкт-Петербурге. Для большей полноты картины к «Искуплению» и «Дороге на Рукаярви» Олли Саареллы, «Гонщикам заходящего солнца» Алекси Мякеле, «Блудному сыну» и «Отче наш» Вейкко Аалтонена стоило бы прибавить и экспортированный в 34 страны мира семейный фильм «Мальчик и рысь» Раймо О. Ниеми, и жестокую женскую криминальную драму Аули Мантилы «Коллекционер», и ставших кассовым хитом прошлого года «Крутых» Алекси Мякеле, а также успешный дебют выпускника LUME Аку Лоухимитеса «Неприкасаемый», который называют в Финляндии первым эротическим фильмом (кстати, именно он попал в конкурс XXII Московского кинофестиваля).

Сравнивая фильмы режиссеров поколения конца 90-х (Саареллы, Мякеле, Мантилы, Лоухимитеса) с шедеврами вечного «северного провинциала» Аки Каурисмяки, приходишь к выводу, что вряд ли кто-нибудь из соотечественников великого «младшего брата» смог бы повторить его авангардный жест и отказаться от номинации на «Оскар» в знак протеста против коммерциализации кино. Самые молодые из современных финских режиссеров явно не в силах пренебречь мейнстримом, чтобы либо без амбиций довольствоваться тесным национальным кинорынком (подобно режиссеру-деревенщику Марку Полонену), либо просто считаться звездой арт-хауса.

Прямой путь к рентабельности на мировом рынке кино — ставка на универсальные жанровые модели. Причем не с целью постмодернистского пародирования их формул и составляющих, а, скорее, для аккуратной примерки на себя. Финские зрители не заставили себя долго упрашивать, тут же проголосовав кровными марками не столько за элегантную немую экранизацию классического финского романа «Юха», сколько, к примеру, за брутальный фильм о деревенских гангстерах «Крутые». За «Юху» обидно, но зрителей можно понять. Творчество Алекси Мякеле цепляет надолго. Брутальные манеры трех друзей из его «Крутых» вполне сравнимы с манерами героев знакомых американских гангстерских саг про эпоху сухого закона. Финские деревенские гангстеры нелегально торгуют самодельной водкой, пытаются держать в страхе местных жителей и, несмотря на жестокость, все-таки несут в себе изрядную долю очарования в сравнении с продажными полицейскими, тупыми деревенскими любителями бухать на халяву или мужьями-импотентами бывших подружек. Так что к финалу, после предательства одного из друзей (ставшего полицейским, в то время как два остальных кантовались на нарах), станет очевидной прямая аналогия «Крутых» с «Пэтом Гарретом и Билли Кидом» Сэма Пекинпа или «Однажды в Америке» Серджо Леоне.

На фоне вполне целенаправленного желания найти универсальный язык по-новому начинаешь оценивать влияние на финский киноконтекст творчества старшего из братьев Каурисмяки — Мики. Только на поверхностный взгляд кажется, что рано покинувший Финляндию Мика использовал известность в среде европейской и американской арт-богемы исключительно ради полной внутренней эмиграции. Его почти маниакальная страсть к жанру road-movie также смотрелась своеобразной мечтой убраться подальше от лишенной богемного шика Финляндии и заставляла думать о Мике как о финском варианте героя еврейского анекдота, заявлявшего: «Я не знаю, о чем вы спорите, но ехать надо!» Однако не все так просто со старшим братом, то ли из большого кокетства, то ли назло повторяющим снова и снова, что в Бразилии ему нравится больше, чем на родине, где его считают предателем. Лелея в своих фильмах жанровые формулы road-movie, гангстерского и приключенческого фильма, любуясь в кадре нефинскими типажами, обкатывая модные от Лос-Анджелеса до Парижа темы, он выдавливал из себя тот самый ненавистный провинциализм, с которым нынче сражаются и Саарелла, и Лоухимитес, и Мантила с Мякеле. Именно Мика-космополит сегодня больше подходит на роль предтечи финской «новой волны», чем его прославленный младший брат, превративший финскую экзотику и провинциализм в главные пункты своей эстетической декларации. И этот процесс как нельзя лучше вписывается в общеевропейскую тенденцию, где «продавшиеся Голливуду» Люк Бессон и Роланд Эммерих находят куда больший отклик у нового поколения, чем Бертран Блие и Вим Вендерс.

Впрочем, пока еще рано говорить о целом поколении финских апологетов Голливуда. Хотя именно к этому располагает внешний и внутренний вид недавно открытого здания старейшего Хельсинкского университета искусства и дизайна (LUME), под крышей которого одинаково хорошо устроились не только будущие представители кинотелефотоиндустрии, но и всех видов современного дизайна, включая компьютерный. Кроме братьев Каурисмяки, здесь получили специальное образование большинство из ныне успешных финских режиссеров, включая единственного «голливудского финна» Ренни Харлина, два года обучавшегося на операторском факультете. Отбыв положенный срок в этом оснащенном по последнему слову техники заведении из стекла и бетона, в гигантских павильонах которого не хватает разве что макета для «Титаника-2», почти невозможно остаться маргиналом.

ИРИНА КУЛИК

Дети сакуры

«Гамера-3», режиссер Сюсукэ Канэко

Чтобы получить яркое и цельное впечатление от незнакомого города, нужно либо в течение двух-трех дней осмотреть все главные достопримечательности, либо прожить здесь, по крайней мере, месяц, сменив экскурсии к архитектурным памятникам на прогулки по новостройкам, покупки в сувенирных лавках — на походы в супермаркеты, а посещения прославленных театров — на просмотр местных телешоу. И тогда, вместо того чтобы просто убедиться в реальности фотографий из путеводителя, мы приоткроем для себя повседневность чужого мира, куда более фантастическую, нежели глянец рекламных буклетов.

Как правило, наши встречи с японской культурой строились по схеме «знакомства с историческими достопримечательностями», а наша любовь к «японскому» основывалась на экзотизме и непостижимости этого радикально иного мира, где едят палочками, пишут иероглифами, носят кимоно и сочиняют коаны. Летний фестиваль японского кино, хотя и приуроченный к сугубо официозному поводу — встрече глав «большой восьмерки» на Окинаве, — стал открытием культурной повседневности современной Японии.

До сего времени идеально японскими фильмами нам представлялись самурайские эпосы Акиры Куросавы, эротическая экзотика Нагисы Осимы или же

в последнее время якудзовские боевики Такеши Китано. Инаковость национального мировосприятия казалась постижимой лишь через внешние приметы иной культуры — ритуалы сражений и чайных церемоний, нездешней красоты костюмы, посуду, оружие, маняще непривычные пейзажи.

Нынешний же фестиваль неожиданно представил японское кино до обидного неэкзотическое и даже чересчур понятное. Больше половины фильмов — явно жанровые и коммерческие, из тех, что заполняют телевизионные экраны. В названиях мелькают устрашающие порядковые номера сиквелов: «Школьные привидения-4», «Гамера-3». Кино, являющееся неотъемлемой частью не «культуры», но «быта» и чаще всего, несмотря на фантастический жанр, этот быт достоверно представляющее. Здесь нет самураев или, на худой конец, восточных единоборств. Здесь живут в малогабаритных квартирах, пользуются вилками, а не палочками, пьют пиво из банок и не устраивают чайных церемоний.

Самым «японским» фильмом фестиваля оказалась показанная на открытии новая картина уже ставшего культовым Такеши Китано. У тех, кто смотрел «Фейерверк», этот режиссер ассоциируется с кровавыми балетами по-тарантиновски эстетских перестрелок, самурайско-якудзовскими кодексами чести и мщения и неулыбчивым и опасным главным героем, которого играет сам Китано. Но его «Кикуджиро» оказался столь же неожиданно сентиментальным, как и «Простая история» мастера галлюцинаторных триллеров Дэвида Линча. Новый фильм кажется едва ли не римейком вендерсовской «Алисы в городах» — безалаберные автодорожные странствия взрослого и ребенка. Только вместо девочки — мальчик, а вместо вендерсовского фотографа — смурной мужик с блатной татуировкой во всю спину, любитель велосипедного тотализатора и пьяных драк.

Китано-актер вернулся к персонажу своих ранних комических телешоу. Но, став комедийным, его герой не утрачивает своей угрожающей ауры. Чудаковатый Кикуджиро творит добро бесцеремонно и агрессивно, буквально терроризируя своих случайных дорожных товарищей, дабы принудить их поиграть с ребенком, которому он решил во что бы то ни стало устроить счастливые каникулы.

Как и в «роуд-муви» Вендерса, странствие героев Китано запечатлевается в путевом журнале стоп-кадров. Но в «Кикуджиро» этот «журнал» ведется не взрослым, а ребенком. Вместо изысканных черно-белых снимков — наивные цветные фотографии с раскрашенными рамками и разноцветными подписями из школьной тетради «Как я провел лето». Именно детское видение, взятое за отправную точку, сообщает фильму простодушную безоблачность интонации. И мальчик, брошенный матерью, и взрослый — герой Китано — замкнуты и неприкаянны. Но если у Вендерса ребенок, случайный попутчик в странствиях взрослого, появлялся как наиболее очевидная фигура заведомо непостижимого Другого, в «Кикуджиро» маленький герой становится посредником между взрослым героем, аутичным и агрессивным, и миром.

Впрочем, детская интонация превращает всех персонажей фильма в некую череду карнавальных масок. Добродушные и робкие рокеры, оранжеволосый брейкер, якудза, до обидного похожие на нашу братву в трениках и цветных пиджаках, — все они условны и живописны, словно равно усыпанные блестками «плохие» и «хорошие» герои елочного представления.

При полном отсутствии экспортной «развесистой сакуры» этот фильм наиболее настойчиво отсылает к опознаваемо «японской» эстетике. Сцены сновидений маленького героя, преображающие всех грозных персонажей в прекрасных танцующих демонов, стилизованы, как и «Сны» Акиры Куросавы, под театр Кабуки. Кричащие гавайские рубахи сочетаются в кадре не менее изысканно, чем расписанные цветами кимоно. Акварелью нарисованные на теле рыбьи чешуйки или арбузные полосы столь же прекрасны, как старинные японские татуировки или же как боди-арт в гринуэевских «Записках у изголовья». Да и фотографии, и сцены, вклеенные в «альбом» и обрамленные иероглифическими подписями, напоминают гринуэевские кадры, отсылающие одновременно и к средневековым японским каллиграфическим свиткам, и к

компьютерным «окнам». (Впрочем, более близкий, но отнюдь не «японский» аналог — Frame up Джона Джоста.)

В фильме Китано японская эстетика лишь декоративно оформляет международную тенденцию «нового гуманизма». Другие картины фестиваля возвращают к жизни традиционный японский жанр «кайдан» — «рассказы об ужасном», как нельзя лучше адаптирующийся к требованиям «массовой», на первый взгляд, абсолютно космополитичной кинофантастики. Впрочем, сама японская специфика — скорее созерцательный, а не деятельный, как в американских аналогах, темперамент героев, минимализм и условный характер спецэффектов — сообщает этим фильмам тот «сдвиг» по отношению к жанровому канону, который в западном кино возникает в результате сознательных режиссерских манипуляций.

Героями этих фильмов также оказываются дети и подростки. Но если во «взрослом» и «авторском» «Кикуджиро» присутствие ребенка необходимо для того, чтобы сообщить мрачноватому миру Китано некоторую долю наивной и гарантированной «позитивности», в прочих фильмах, где дети и подростки не только герои, но и основная аудитория, детство связано с миром сладкого ужаса пионерлагерных «страшилок».

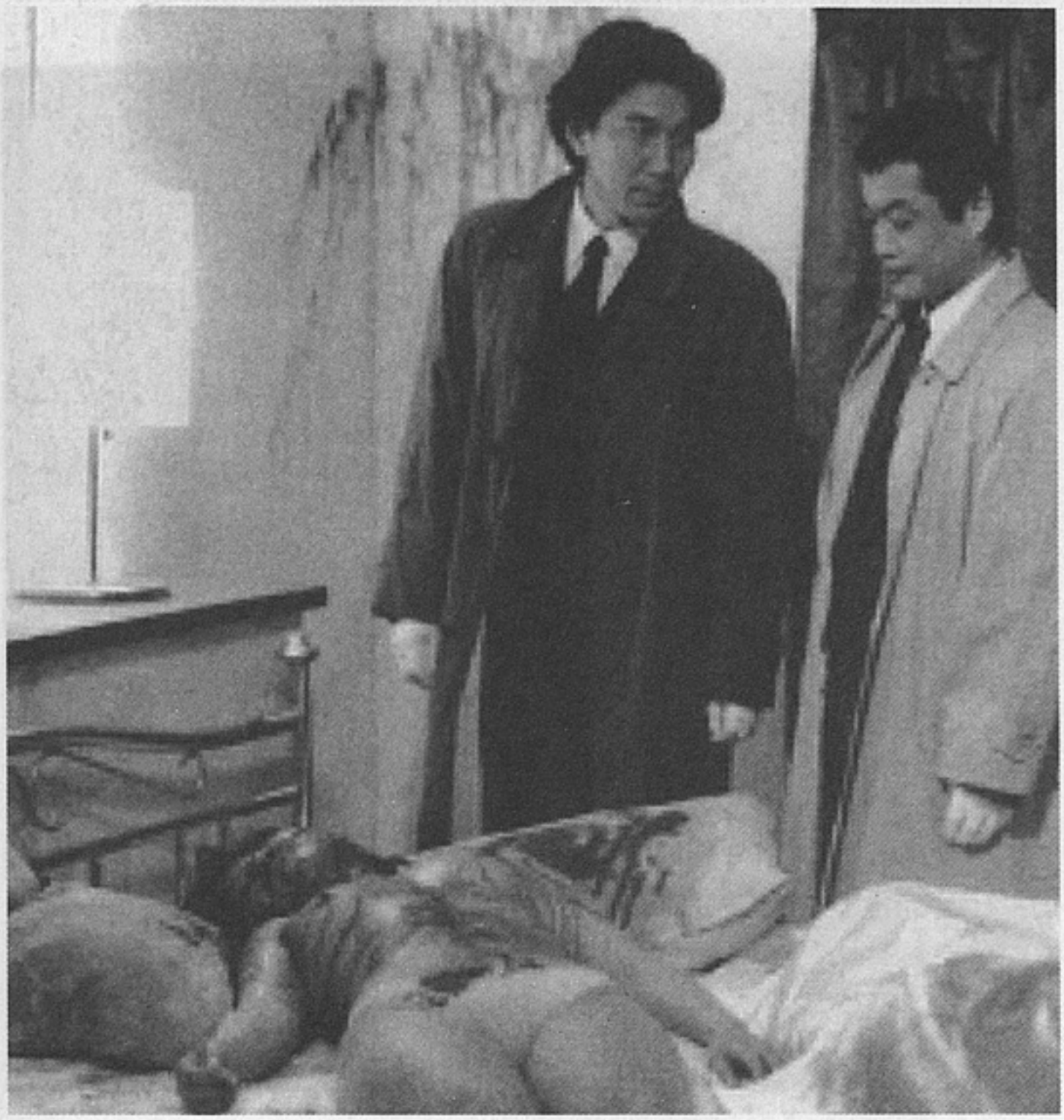
«Школьные привидения-4» (режиссер Хидэюки Хираяма), несмотря на почти стивенкинговский сюжет, оказались фильмом трогательным и удивительно красивым. Это история о призраках детей, некогда погибших в школе, затопленной цунами, и теперь преследующих приехавших к морю на каникулы ребятишек.

Одна из ключевых сцен фильма — традиционный праздник мертвых. На воду спускают множество разноцветных бумажных фонариков — уплывающие в небытие эфемерные дары усопшим. Вторжение «школьных привидений» наполняет поэзией банальный и яркий, как дешевый рекламный буклет, мирок приморского курорта с надувными бассейнами и анилиновых расцветок мороженым. Призрачный мир мертвых не страшит, но завораживает и притягивает. Сделанная с помощью компьютерного монтажа огромная волна цунами, захлестывающая одноэтажное дощатое школьное здание, напоминает своим пенным великолепием хокусаевские гравюры. Ушедшая на дно морское школа, в которой до сих пор хоронятся под партами и за шкафами застигнутые во время игры в прятки дети, превратилась в печальное и прекрасное подводное царство. Здесь в классных аквариумах задумчиво плавают скелеты рыб и разноцветные фосфоресцирующие медузы резвятся в коридорах.

Фильм проникнут чисто японской нежностью к духам умерших. Мертвые не превращаются в монстров. Маленькие призраки — не исчадья ада, которые нужно уничтожать огнеметами, как кинговских «детей кукурузы» или пришельцев с «кладбища домашних животных». Грустные привидения в белых носочках требуют только, чтобы с ними доиграли в прятки. И как только маленькая героиня перестает бояться мертвецов и соглашается принять роль водящей в игре и вызволить своих потусторонних сверстников из их полувекового укрытия, умиротворенные духи успокаиваются и даже дарят ей на прощание эскимо со счастливым лотерейным номером на палочке.

В «Путешествиях по измерениям», на первый взгляд кажущихся римейком заштатного американского сериала «Скользящие», главные герои — тоже школьники. Но донельзя вторичный сюжет о параллельных мирах, в которые заносит юных героинь, удивительно точно накладывается на психологически достоверную подоплеку мучительной неадекватности подростков самим себе, о полувымышленных и всегда трагических первых романах, об экзальтированной девичьей дружбе и страстной жажде ускользнуть в вымышленный мир. Пусть это будут хоть руины после ядерной войны, по которым шатаются героические партизаны в модных панковых прикидах, — это все же лучше, чем осточертевшая школа, форма, квартира в спальном районе, вечно настороженные родители и посиделки на пустыре в песочнице, надоевшей еще с раннего детства. И если «туманное будущее» параллельных миров — откровенно бутафорское, то мир новостроек и типовых школ пронзительно реалистичен и до оторопи похож на наш. Даже любимая книжка героинь, библия этих мечтательных юных эскапистов, — Толкиен.

В американских фантастических фильмах и сериалах персонажи, как правило, немного старше подростковой аудитории. Юные зрители предпочитают отождествлять себя со «взрослыми» героями. В японских фильмах герои зачастую моложе предполагаемого зрителя. Протагонисты — подростки в «Гамере-3» (режиссер Сусукэ Канэко), с голливудским размахом сделанном фильме о поединке гигантских чудищ, — вначале кажутся непривычными. Но отождествление с подростком или ребенком словно бы становится пропуском к



«Исцеление», режиссер Киёси Куросава

таящейся в каждом, даже взрослом, человеке тяге к сверхъестественному и фантастическому.

«Гамера-3» не только является образцом исконно японского жанра фильмов о гигантских монстрах, современной версией отданной на откуп Голливуду, но некогда японской Годзиллы. В этой картине, как и в других жанровых фильмах фестиваля, можно услышать отголоски традиционных японских мифов и верований. Фильм, возможно, отсылает к древнейшей японской легенде о битве богов неба с богами земли. Хтоническая Гамера, воплощающая дух земли, борется с крылатым монстром, грозящим гибелью человечеству. Забавно, что «добрая» Гамера сделана наивно бутафорски, это едва ли не муляж, оживляемый изнутри человеком, как старушка Годзилла 50-х, в то время как крылатый Гяос — чудо компьютерной анимации. В некотором роде антагонизм Гамеры и Гяоса напоминает борьбу «доброго» Терминатора из железа и плоти с ртутно-компьютерным протеическим мороком, которого никакой апгрейт не сделает «хорошим». «Пророком» Гяоса выступает безумный ученый-компьютерщик, напоминающий героев киберпанковской фантастики. Он — обитатель той Японии, которая становится неизменным местом действия романов Уиль-

яма Гибсона. Мерцающая крылатая химера Гяос достигает своего могущества лишь в эротизированном и каннибальском соединении с юной героиней, снятом в лучших традициях эпопеи о Чужих. Гамера — силы природы, некогда приручённые людьми, в то время как Гяос — воплощение техники, соблазняющей человека, выходящей из-под его контроля и поглощающей его. В этих чудищах можно увидеть метафору двух главных страхов Японии: извечные землетрясения и падающая с неба атомная бомба.

Но вся эта по-своему трогательная масскультурная мифология была, пожалуй, важна только как контекст для картин, ставших подлинными открыти-

«Звонок», режиссер Хидэо Наката

ями фестиваля и построенных на переосмыслении жанрового кинематографа. Таковы «Исцеление» и «К жизни пригоден» Киёси Куросавы и «Звонок» Хидэо Накаты. «Звонок» — триллер, начинающийся, как детская страшилка. Дети шепотом рассказывают друг другу историю про «страшную-страшную кассету» — каждый, кто посмотрит ее, умирает через неделю. Фильм кажется римейком кроненберговского «Видеодрома» — этого манифеста интеллектуальной фантастики 80-х, — переснятым мастером тинэйджерских ужастиков Уэсом Крейвеном. Впрочем, в картине нет ни физиологических латексовых муляжей, ни дорогостоящих компьютерных спецэффектов, но пугает он так, что зрители в зале визжат от сладостного ужаса. По силе воздействия при минимальности затрат он сопоставим разве что с «Ведьмой из Блэра» — сенсационным экспериментальным фильмом ужасов, снятым с аскетизмом «Догмы». Как и в классической литературе ужасов, самое страшное остается неназванным или непоказанным — непредъявляемым. В японском триллере, как и в «Ведьме из Блэра», главное средоточие ужасного, будь то заколдованная кассета или же странные магические скульптуры, вплетенные в ветви кустов, напоминает не столько традиционную бутафорию хоррора, сколько произведе-

ния современного искусства, могущие испугать разве что своей алогичностью и выключенностью из каких-либо бытовых, повседневных контекстов. Ведьмовские козни в «Блэре» похожи на произведения лэндартиста-эколога, вдохновленного примитивным искусством. Зловещая кассета у Хидэо Накаты — чистый видеоарт, пугающе алогичное соединение смутных отражений в зеркалах, обрывков старинных хроник землетрясений и балета иероглифических титров. Правда, жуткая странность этой кассеты в том, что ее, по всей видимости, никто не снимал. В зеркале, за спиной у причесывающейся женщины, нет отражения оператора, который по всем законам оптики, должен был бы

«Путешествия по параллельным мирам», режиссер Кадзуя Конака

появиться в кадре. Запись сотворена чистой эманацией сверхъестественных сил. В финале ведьма, запечатленная на кассете, вылезает прямо из телевизора, свешивая на пол длинные полуистлевшие черные волосы. В «Звонке» словно бы продолжается традиция мистических рассказов Эдогавы Рампо[1]. Как и в рассказах «японского Эдгара По», сама оптика оказывается способной генерировать сверхъестественные силы. Видео, телевидение, кино наследуют в этом смысле «черной магии» зеркал, биноклей, микроскопов и прочих оптических устройств, которые столь часто оказываются в фокусе новелл классика японской фантастики. Как и в «Ведьме из Блэра», видео запечатлевает и позволяет увидеть то, что должно быть сокрытым от человеческого взгляда, и, таким образом, выпускает демонов из плена незримости.

Если «Звонок» при всей своей жанровой «эффективности» все же остается скорее стилевой игрой, фильмы Киёси Куросавы — пристальное и безысходное описание мира, в котором человеческая логика и воля не в силах преодо-

[1] «Психологический тест», сборник рассказов этого классика японского детектива и фантастического рассказа, начавшего свою писательскую карьеру в 20-е годы нашего века, недавно вышел на русском языке.

леть фатальную власть абсолютно неантропоморфных сил, будь то магия или же просто случай.

«Исцеление» — жуткий и беспощадно убедительный триллер, который можно поставить в один ряд с «Сердцем ангела» Паркера и «Шоссе в никуда» Линча. Загадочный юноша, лишенный памяти, обрушивается в чужие жизни с фатальностью героя пазолиниевской «Теоремы» и силой гипноза побуждает ничем не примечательных людей совершать убийства. Впрочем, как постепенно выясняется, эти убийства являются плодом их собственных бессознательных желаний, а герой — мессия нового оккультного учения. Вся эта мистическая история погружена в мир достоверный и фантомный — мир тихого безумия малогабаритных квартир и спальных районов, безысходных, как у Фасбиндера 70-х, мир затаившегося больничного ужаса, заброшенных домов на окраинах, где вечно течет крыша, развевается паутина истлевших занавесок и ржавые ванны расцвечиваются потоками крови.

«Кикуджиро», режиссер Такеши Китано

Сюжет «Исцеления» напоминает истории из сериалов Криса Картера. Во Франции, где фильмы Куросавы вышли в конце прошлого года и произвели настоящую сенсацию, критики писали об «Исцелении» как о серии «Секретных материалов», снятой Ларсом фон Триером. (Даже магический крестообразный знак, проходящий через фильм — он возникает в надрезах, оставляемых преступниками на телах жертв, в жесте гипнотизера со старинной кинохроники, в кровавых граффити на стенах, — словно бы отсылает к пресловутому «X».) На самом деле, если уж обращаться к Картеру, уместнее было бы упомянуть «Тысячелетие». Как и Фрэнк Блэк, следователь в фильме Куросавы старается беспристрастно расследовать то, что находится за гранью позитивистской детективной логики. Но герой картеровского сери-

ала обладает, в силу собственного дара ясновидения, своеобразным иммунитетом против парапсихологических сил и психозов. Полицейский из японского фильма напрасно нытается бороться с экстрасенсом-мессией, полагаясь на волю и ясность рассудка: ведь безумие подстерегает его с тыла, оно повседневно обитает в его собственном доме. Его тихая и улыбчивая жена необратимо сходит с ума, она может заблудиться по дороге в магазин и заботливо подать ему на ужин кусок незажаренного и неразмороженного мяса.

«К жизни пригоден», режиссер Киёси Куросава

В отличие от авторов американского сериала, Куросава показывает обыденную жизнь героев своего мистического триллера с фотографическим реализмом европейского кино 70-х, стилизуемого современной «Догмой». Герой фильма, следователь, словно оказывается между двумя безумиями — тихим, рутинным, бессмысленным ежедневным кошмаром и загадочным и властным мессианским бредом. И в финале он выбирает второе безумие. Следователь убивает юношу сомнамбулу, но наследует темную власть и мистическую миссию убитого. Он сам совершает последнее из загадочных убийств. На этот раз жертвой окажется его жена, которую находят с теми же крестообразными ранами на шее.

Если коммерческое кино заимствует свои сюжеты из японских мифов и суеверий, то «Исцеление» вполне в духе «Секретных материалов» черпает из европейской паранаучной мысли. Амнезический мессия оказывается последователем месмеризма, такой же заморской диковинки, как и бинокли и прочие оптические игрушки, которые сводят с ума героев Эдогавы Рампо. Впрочем, в отличие от «Звонка», фильмы Киёси Куросавы напоминают не столько эти антикварные ужасы, сколько щемяще узнаваемый и в то же время фантасмагорический мир «Охоты на овец» Харуки Мураками, полумистического, полупоко-

ленческого романа, написанного в 80-е. Его автор, знаток, переводчик и поклонник англоязычной литературы, словно бы выворачивает американское увлечение дзэном и прочей экзотической дальневосточной мистикой, симметрично заменяя его в своем романе на столь же заемную и апокрифическую христианскую символику.

В столь же призрачной и подробной, как у Харуки Мураками, повседневности разворачиваются события другого фильма Куросавы — «К жизни пригоден». Это история мальчика, десять лет пролежавшего в коме и вернувшегося к жизни только для того, чтобы привести расшатавшийся мир к идиллии своего детства, а затем погибнуть при обстоятельствах, столь же случайных и нелепых, как и та авария, после которой он выпал на десять лет из реальности. Странна не только фабула, но и сам мир этой вестернизированной сегодняшней Японии: здесь возле пригородной автодороги в предместье устраивают крошечное «ранчо» с катанием на лошади и молочным баром, а рядом тихие обитатели пригорода просиживают целые выходные, ловя карпов в маленьком бассейне в дощатом сарае. Эта странная повседневная Япония увидена взглядом таким же отстраненным, каким мог бы быть взгляд иностранца. Вспоминаются не только «японские» документальные фильмы Вендерса, но и Америка из «Строшека» Вернера Херцога.

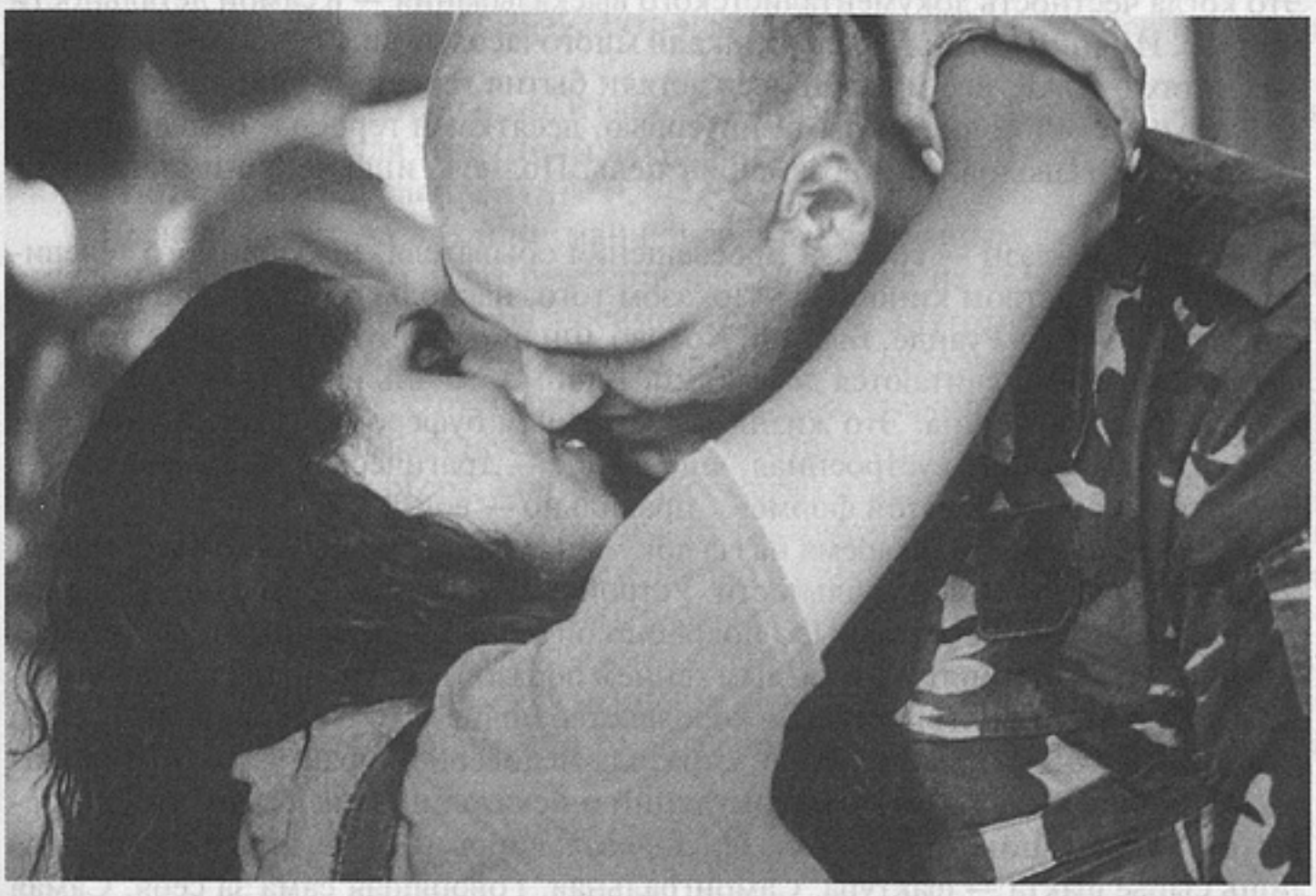
А завершился фестиваль документальным фильмом Макото Сато «Полуденные звезды». Это лента, рассказывающая о творчестве людей с психическими отклонениями. Ее герои показаны как настоящие художники, а не как взывающие к состраданию сирые и убогие. Как и для художников авангарда, для этих людей важно не законченное произведение, а сам творческий процесс, результат которого непредсказуем. Женщина с болезнью Дауна выплескивает на холст краски, являющиеся материализацией того крика, который она издает, — как и этот утробный вопль, краски словно бы исходят из ее тела. Замкнутый молодой человек записывает огромное полотно взаимоперекрывающимися слоями тончайших рисунков и иероглифической вязью — его картины удивительно похожи на произведения Филонова. Вдумчивый старик создает керамику из переплетающихся глиняных жгутов, в которых он пробуравливает многочисленные отверстия. Его движения возникают, как преображенные импульсы сексуальности и жестокости. Эти сформированные дырами странные формы он называет лицами. Работы героев фильма завораживают не меньше, чем признанные шедевры современного искусства.

Как и японские фантастические фильмы, эта лента свидетельствует об особой терпимости и внимательности к миру, альтернативному нашей привычной реальности.

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Хедди Хонигманн против Дженни из Массачусетса

НИОН-2000



«Crazy», режиссер Хедди Хонигманн

Рыжая толстушка Дженнифер, студентка университета в Массачусетсе, поставила любительскую видеокамеру в свою спальню. Каждые две минуты она посылает отснятое в Интернет на свой сайт по адресу jennicam.com. Далее желающие могут подключиться к супердокументальному повествованию по вполне сходному тарифу. «От мамы я получила самую горячую поддержку, зато папа, который у нас считался приверженцем более либеральных взглядов, никак не может со всем этим смириться», — говорит о своем смелом и доходном поступке Дженни. И от результатов прорыва сквозь препоны обыденной морали она переходит к вполне «ведческим» обобщениям: «Я не эксгибиционист, который получает удовольствие, когда смотрят на его наготу. Я игнорирую сам факт наличия камеры».

Очень скоро у Дженни появились последовательницы. В Интернете теперь можно наблюдать on-line личную жизнь нескольких нонконформисток. Их явно греет востребованность их home documentaries, и они наверняка солидарны с Дженни, когда та говорит: «Я многого добилась, потому что сделала что-то, что зантересовало других людей».

«Стихийные документалистки» ведут прямые репортажи из своей личной жизни, и это даром документалистике не пройдет. Они заставят документальное кино пересмотреть его основы. Потому что они предприняли попытку дать публике исключительно объективный, даже объективистский взгляд на исключительно интимное.

По всей видимости, первая попытка ответа новейшим тенденциям наблюдалась на международном фестивале неигрового кино «Образы реальности» в швейцарском Нионе-2000. Нион очень точно формулирует в названии свое кредо. Как ни крути, а это передовая документального фронта, где постоянно идет борьба — то с образами за первозданность реальности, то с реальностью — за авторское право на художественный образ. Нион попытался еще раз разре-

шить больной для документалистики вопрос об объективности и субъективности неигрового кино. И его программа предложила контрмеру (в дискуссии с интернетовской сверхдокументалистикой) — исключительно субъективный взгляд на исключительно объективное.

Жизнь за «железным буфером»

Документалистика ныне, что для специалистов не секрет, страдает двумя соблазнами[1].

Первый можно условно назвать информационной политкорректностью. Это когда честность документалистского высказывания — в самой детальности снятого. Именно в этой точке возникали многочасовые видеофильмы о бездомных детях в ЮАР, все множащиеся детали бытия героев на улицах, например Кейптауна, с многочисленными интервью, десятками героев и подчеркнутым отсутствием выводов. Метод заменяет цель. Полнота информации становится самоцелью.

Второй соблазн — соблазн просвещения обывателя, искушенного телевидением, посредством киношока. Показом того, насколько неженское и недетское лицо у войн в Руанде, Боснии, Косово. Фильмы, снятые в «горячих точках» текущей истории, считаются десятками. Видимо, жизнь на родине их авторов слишком благополучна. Это жизнь за «железным буфером». И потому настоящей кажется жизнь неустроенная, еще лучше — трагическая. А трагическое в его медицински «открытой форме»... правильно — война.

К тому же некоторое время назад документальное кино словно бы столкнулось с инфляцией самой реальности. Устройство машины-пресса под названием «общество зрелищ» уже было подробно описано современными философами. И вся эта свистопляска со «злым гением образов», владеющим нашей цивилизацией, которая превратилась в королевство медиа-симулякров (видимостей, создаваемых медиа), естественно, отразила недоверие к факту. То, что оказалось слишком податливым для симуляций и искажений, уже стало, что ли, недостойно фиксации. Факты оказались девальвированы. Не девальвировалось лишь сырье факта — фактура. Самоигральная. Говорящая сама за себя. Самая фактурная из фактур — выводящая на грань несуществования, пограничная в экзистенциалистском смысле. И тут фактура очевидного, неприкрытого неблагополучия — нищеты или войны — как раз то, что надо.

Баллада о солдатах

Нионский фестиваль счастливо преодолел эти соблазны. Если в его программе и были войны, то в картине Crazy голландской документалистки Хедди Хонигманн они уже осмыслены, пережиты и опосредованы ее героями — «голубыми беретами», солдатами голландского корпуса ООН разных поколений — участниками операций в Корее в 50-е, в Ливане в 70-е, в Руанде в 80-е, в Боснии в 90-е. Вплоть до сегодняшней Югославии. Они доверяют Хонигманн самое больное, вообще доверяют ей, как будто давно ждали того, кто их выслушает.

За двадцать один год карьеры в документалистике Хедди Хонигманн сняла семнадцать картин. Как правило, ее ленты длятся не меньше девяноста минут, а кажется, что ты смотрел короткометражку. Ее любимый жанр можно назвать масштабной лирикой. В ее фильмах всегда множество героев, и у всех напряженно эмоциональная внутренняя жизнь. В «Металле и меланхолии» (1993) Хонигманн путешествовала со своими героями — обычными перуанцами, домохозяйками, сельхозрабочими, инженерами и учителями, подрабатывающими на своих машинках-развалюшках частным извозом. Она путешествовала по их Лиме, и смотревшие картину узнавали этот город и страну лучше, чем любой турист, там побывавший. Они узнавали, как работают в Лиме двор-

[1] Речь, конечно, не о нашем неигровом кино — оно-то страдает отсутствием соблазнов, что отечественные режиссеры умело маскируют отсутствием денег. На самом деле у большинства из них просто отпал интерес к чему-либо, но это отдельный и скучный разговор.

ники. И каковы нравы швейцаров отелей. И как плачет над пронзительным танго толстенный индеец за рулем своей машины 1945 года выпуска. И как много лет назад потеряла в толпе своего ребенка одна водительница. И что выстиранное белье по латиноамериканской гигиенической традиции должно быть обязательно высушено на солнце. И что трупики потерявшихся или бездомных детей, которые погибли на улицах беспощадного мегаполиса, долго лежат в кучах на городской свалке... И над ними роятся мухи. Мухи.

Из картины «Оркестр из подполья» (1997) об уличных музыкантах в Амстердаме смотревшие узнавали, чем живет музыкант по призванию. Смешно, но уличный оркестрант из Амстердама считал точно так же, как его коллега из вампиловского «Старшего сына», «что настоящий музыкант должен играть на танцах и похоронах».

То же самое думает, видимо, и сама Хонигманн по поводу своей профессии. Неигровое кино — для того чтобы люди веселились или плакали. Она снимает кино с открытым «посланием».

Несколько лет назад Хонигманн заболела рассеянным склерозом. Она с трудом ходит, но в ее случае быстрота передвижения не принципиальна. Она ведь сосредоточена на непроизносимом, слишком внутреннем, а физическое здоровье тут ни при чем. В ее картинах содержится откровенный, себя не стесняющийся «месседж». Это может казаться вполне старомодным. Но факт: когда Хонигманн показывает невыносимое, у смотрящего не возникает психологического защитного барьера. Хонигманн обладает отдельным талантом документалиста — примирять зрителя с миром, не гримируя его, добиваться от зрителя его приятия, а ведь у нашего современника из постиндустриального общества дело плохо именно с примирением с реальностью.

То же и в Crazy: война по-прежнему неприемлема, но бездушно-технократические военные действия современности проявляют в участниках нечто извечно гуманистическое — примерно то, что выяснила литература в начале века: и «под огнем человек добр».

Пожилой, сухопарый, строгий полковник до сих пор плачет о тех шестерых из его подразделения, которых как бы случайно убили в Камбодже его камбоджийские союзники. Он беседует с Хонигманн в сверхкомфортабельной обстановке — в небольшом, но, видимо, дорогом ресторане. Полковник подтянут, респектабелен и благополучен. Но Хонигманн знает законы контрапункта — интересный мужчина в дорогом ресторане рассказывает о том, что стало для него драмой всей жизни. Он рассказывает об эпизоде войны, служебном, в конце концов, для него эпизоде, почему же голос его дрожит и дрожит вилка в холеной руке? Полковник считает: их смерть — его вина, вина его доверчивости к коварному псевдосоюзнику. А мы увидим бог знает откуда добытую видеопленку четвертьвековой давности, запечатлевшую переговоры полковника с камбоджийцами о судьбе тех шестерых, и нам ясно: вины полковника тут нет. И потому его особенно жалко — даже там, на войне в джунглях, его глаза выражали что-то такое... особую незащищенность мужчины, который призван защищать других. Потому и жалко.

Как и того тихого человека, который в Боснии служил шофером, влюбился в боснийку, но им слишком много пришлось пережить, перед тем как его Альмира легализовалась в Нидерландах и его вызванная нервным напряжением депрессия вылилась в алкоголизм... Как и ту женщину, которая видела во Вьетнаме нечто, что навсегда разрушило ее мир, — как мальчик лет семи продавал для сексцелей годовалого братца... Как и того молодцеватого парня, настоящего, как он говорит, брабантца, который не смог пережить, что голландцы в Боснии творили те же ужасы, что творятся на всех войнах. Что они как должное принимали ужасы войны — всего этого он не ожидал от «своих». И расхотел быть человеком — он пытался покончить с собой самосожжением, но сначала поджег свой дом...

Все герои Crazy говорят о войне и в один голос произносят это американское словцо — crazy, имея в виду, конечно, что война безумна. Но Crazy — еще и название песни, в которой поется о crazy for loving You («без ума от любви к тебе»), которую так любят в Голландии и под которую новобранцы у Хонигманн уезжают в Косово воевать (или защищать?).

Все чуть ли не полтора десятка героев Хонигманн не выдержали испытания миром, где нет любви. Но настоящий брабантец рассказывает ей о том, что с ним случилось, под какое-то уютное бульканье. А потом предложит ей кофе. Оказывается, булькала кофеварка. Этим людям ничего не осталось как соорудить на обломках большой истории свой маленький, уютный мирок.

Отсюда и роль, которую играет в этой картине музыка (ведь впечатления от нее интимны и невыразимы вербально). В фильме о солдатах нет ни одного марша. А музыки, как уже, видимо, стало понятно, много. Часами слушает музыку та женщина, вьетнамский ветеран. «Мы включали музыку — и страх проходил», — говорит парень, который водил обычный, не бронированный, грузовик по заминированной дороге в Боснии, дороге, которую воюющие с обеих сторон называли «аллеей бомб». Он проехал по ней больше шестидесяти раз, и всегда под «Стуча в господние врата» Guns'n'Roses.

«Длинные каникулы», режиссер Йохан ван дер Кейкен

Признав право за героями жить в своем мире, уравняв миры, Хонигманн установила изобразительное, так сказать, равенство и в своей картине. Душераздирающие эпизоды, когда «голубые береты» несут на руках немощных стариков беженцев из Сараево, существуют в Crazy наравне с беседой в ресторане, проводы «беретов» нового поколения в Косово — с фотографиями очень балканской (будто прямо из фильмов Кустурицы) свадьбы шофера-неудачника с его Альмирой. Стоп-кадр убирающей со лба прядь беженки-боснийки (этот гений чудной балканской красоты только что вылез со своими жалкими узлами из кузова пыльного грузовика, отмахавшего, видимо, сотни километров) — с планом стандартной кухни, где тоскующий красавец брабантец холостяцки разливает кофе гостям. Невесть где добытая суперхроника переговоров полковника со стрелявшими в спину его солдатам «союзниками» — с эпизодом, в котором ветеран корейской войны вспоминает свою первую любовь, юную кореянку, проданную ему за несколько гульденов ее братом.

Мир Хонигманн горизонтален, в нем нет духовного «верха» и телесного «низа», в нем всё и все равны в правах и равно одухотворены. Она всегда снима-

ет обыкновенных людей, но тут — в случае с Crazy — изменила себе: заурядность незаметна, потому что люди эти побывали в незаурядных, пограничных (в том самом экзистенциальном смысле) обстоятельствах. И потому войны, которые теперь в документальном кино принято изображать все больше подчеркнуто объективистски, в картине Хонигманн увидены максимально субъективистски. И потому понятие «солдат», которое в ином документальном кино о сегодняшних войнах часто было синонимом лишь функции, вочеловечилось. Хонигманн опять вошла со своими реальными героями в культурно «распаханную» зону, в зону гуманизма, как его видит мировая литература. «Человек без свойств» у нее обретает свойства. Ее герои заплатили за это право собой. «Голубые береты», какими их увидела автор, — люди, потратившие себя на других людей. Прямо как герой совсем другой «баллады о солдате».

Знаки жизни

Вопреки принятому, подчеркнутому объективизму, действует и без преувеличения великий нидерландский документалист Йохан ван дер Кейкен в своих «Длинных каникулах» (Гран-при Ниона).

Дело в том, что в 1985 году у Кейкена был диагностирован рак. К 1988-му, когда болезнь обострилась, он был к этому уже готов и приступил к съемкам того, что видит в последние, как ему казалось, дни своей жизни, на 16-миллиметровую камеру. Кейкен вошел с этой камерой в кабинет врача, решившегося сообщить своему пациенту, что дни его сочтены. Таково начало «Каникул» — в кадре врач с неутешительной информацией. Далее — большое путешествие смертника: Тибет, Бутан, Буркина-Фасо, Мали, США, родная Голландия — Утрехт и Роттердам. Никакой группы — только жена-звукооператор. Мир, увиденный глазами обреченного, мир, полный жизни, ее звуков и красок, ее противоречий. Монтаж свободный и музыкальный — под сонату Шуберта и саксофонную импровизацию. В мире страданий и труда, по ван дер Кейкену, властвует свобода. И черт с ним, с умиранием — мир такой, он был таким до меня, будет таким после меня. Мир останется.

И для самого режиссера скоро выяснится, что картины жизни спасают от смерти, что документалист, если хотите, не может умереть, если растворится в них. Что случилось и в «Длинных каникулах» — ван дер Кейкен ни разу не появился в кадре, но фильм — это его взгляд, и это уже навсегда. А в жизни — режиссер решился завершить свою картину лишь совсем недавно, когда стало ясно, что он выжил.

Это отчаянный для современного документалиста шаг — вернуть ценность самой жизни картинам обыденности. Увидеть в жизни больше чем сырье, доставляемое реальностью документалистике, больше чем фактуру, поверхность. Увидеть в ней знаки жизни. Он предлагает вариант субъективизма в последней инстанции: взгляд на мир глазами умирающего. Взгляд из отсутствия.

Дело в коробке

Просто для счастья надо принять мир. Понять, что только ты один отвечаешь тут за гармонию, только ты можешь в большом мире соорудить свой мир, который жил бы по законам божеским. Кажется, именно об этом «Джексон, человек с коробкой» — фильм о молодом африканце, кенийце, очаровательный в своем аскетизме (11 минут 20 секунд), простоте и прямоте. Джексон, некто Джексон (некто — это ведь почти никто) — человек, который живет по-божески. Вот именно так, как Бог повелел жить человеку, — не ропща и без амбиций. У него маленькие дети (двое чумазеньких прижались к тощим джексоновским ногам), а их мать, жена Джексона, умерла. Джексон продает соль и на вырученные деньги — он говорит «капитал» — покупает детям еду и кое-какую одежонку (много ли крошкам надо?). Он возит соль в большой коробке, прикрепленной к багажнику велосипеда. Так что вся его жизнь зависит от этого велосипеда. Вот он и проверяет на слух спицы велосипедных колес, играет на них, как на каком-то вполне дурацком музыкальном инструменте. Звенит? «Очень хорошо», — скажет Джексон. Противно дребезжит? Джексон осуждающе заметит: «Очень плохо». Режиссер Мартин ван Беенен сделал своего рода

примитивистскую картину. «Джексон, человек с коробкой» состоит, кажется, всего из пяти сцен, в нем минимум авторского участия — только наблюдение за Джексоном. Герой — очень простой, простодушный человек, еще один Симплициссимус или новый Кандид, как сказали бы в Европе. И он счастлив. Джексон любит своих малышей, свое старое транспортное средство, своих придирчивых покупателей и дорогу, больше похожую на бездорожье. Он ко всем расположен. Мир, кажется, не особенно расположен к нему — он ведь отец-одиночка да еще и бедняк. Но это только кажется. Потому что Джексон живет с миром в мире. Он не ждет от него ничего особенного, не проявляет агрессии. Зато в нем есть настоящая жизненная сила и естественная гордость. Он полностью независим — просто по природе своей. У него достаточно здоровой иронии. И он принимает мир таким, каков он есть. И действительно, независимость, ирония и полное приятие мира — чем не гармония? Так что очень простой фильм об очень обычном человеке становится метафорой выживания человека в мире вообще. Более того — рецептом.

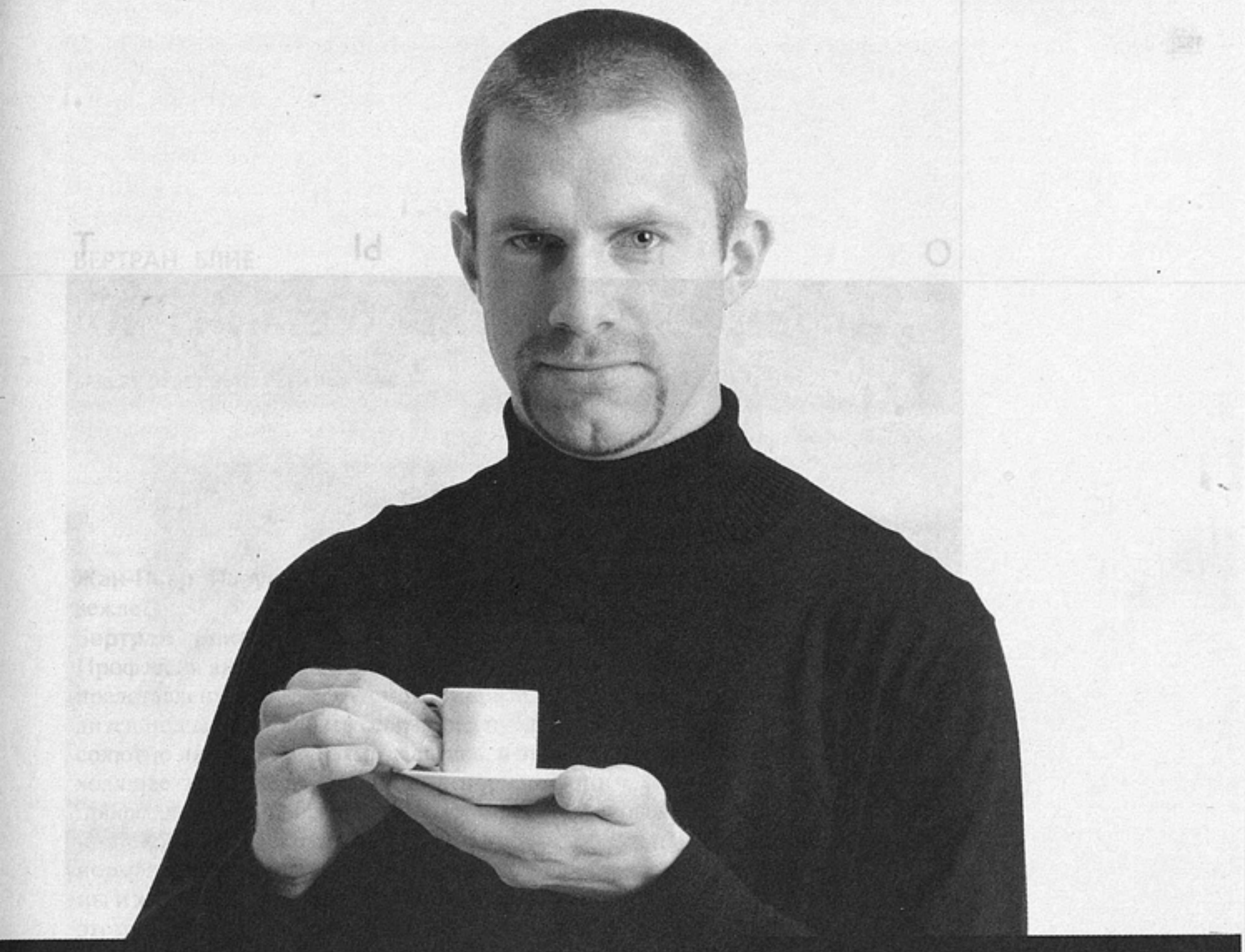
Короткий фильм об историческом процессе

Любопытно, что Нион предъявил возрождение прямого агитационного неигрового кино. В программе крошечных, всего по три-пять минут, видеофильмиков так называемого «нового австрийского Сопротивления», сделанных на стыке с клипом, проскакивает искра нового документального агитпропа.

Это все образцы антихайдеровской документалистики (Хайдер — глава неонацистской партии в Австрии). Видеоантифашизм, позаимствовавший злость и остроту у классического немецкоязычного кабаре, а изобразительную афористичность — у MTV, у клипа треклятого. Один из них, например, такой. Взят микроэпизод телевизионного ток-шоу, в котором Хайдер произносит одну фразу: «Когда я начинаю действовать, ничто не остается прежним». Говорящий это Хайдер предстает в двух десятках технических видеорежимов — изображение повышенной контрастности, эффект кривого зеркала, эффект крупного «зерна», «кафельный» эффект, когда экран разделяется на множество экранчиков. Хайдер при всем при том остается прежним, и его фраза, повторенная раз двадцать, плавно сползает с уровня символического к уровню откровенно комического: когда Хайдер начинает говорить, он перестает быть человеком — становится устройством для произведения психологического эффекта на обольщаемые массы.

Подход к Хайдеру и комплексу его идей, востребованных ныне в Австрии, оказывается очень субъективным. Ибо что может быть субъективнее, чем шутка на чей-либо счет? Но вышучивание Большой Истории — это и есть субъективизм в отношении объективного, неотвратимо непреклонного.

Наверное, все это значит, что неигровое кино наступает на Дженни из Массачусетса на всех фронтах. Однако Дженни и ее поклонники, обладатели пластиковых карт, пока не в курсе этого. Но и до них со временем дойдет. На то и культурное явление.



ZENON - КЛАССИКА ИНТЕРНЕТА

На протяжении пяти лет компания Zenon NSP предлагает Вам наилучшие решения, позволяющие во всей полноте узнать и использовать неограниченные возможности всемирной компьютерной сети Интернет.

Мы всегда рядом! И всегда готовы предоставить нашему клиенту возможность выбора тех решений, которые лучше всего подходят именно ему - будь то доступ в сеть или же размещение ресурсов.

Воспользовавшись **сеансовым подключением** к сети Интернет, наши клиенты могут не беспокоиться о том, что им будет сложно дозвониться до нас: компания "Зенон Н.С.П." эксплуатирует 680 цифровых телефонных линий и прилагает все усилия для обеспечения высокого качества и скорости соединения. Разнообразные тарифные планы делают наши услуги удобными и доступными для каждого клиента.

Тем, кому требуется постоянный доступ в сеть Интернет, мы предлагаем подключение **по выделенной линии** с использованием самых современных технологий (DSL, Frame Relay/ATM, RadioEthernet). Сотрудники компании всегда готовы помочь клиентам в выборе оптимального способа подключения и схемы оплаты.

Особое внимание мы уделяем размещению и поддержанию ресурсов наших абонентов в сети. Мы гордимся тем, что наша компания является крупнейшим хостинг-провайдером России. Более 6000 абонентов размещают у нас свои виртуальные серверы. А тех, кому возможности виртуального хостинга кажутся уже недостаточными, мы приглашаем в наш новый **Центр хранения и обработки данных**.

Успешное развитие новых технологий и сотрудничество с крупнейшими зарубежными и отечественными компаниями позволяет нам предоставлять своим клиентам самые современные **интернет-технологии**. И Вам совсем не обязательно обладать специальными знаниями в этой области: для клиентов работает круглосуточная служба технической поддержки. Наши специалисты ответят на все Ваши вопросы. Ведь **мы знаем об Интернете практически ВСЕ...**

www.zenon.ru
e-mail: info@zenon.net
тел.: (095) 250-4629

О П Ы Т

Бертран Блие на съемках фильма «Актеры»

БЕРТРАН БЛИЕ:

«Я снимаю актеров анфас»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЖАН-ПЬЕР ЛАВУАНЬЯ

Жан-Пьер Лавуанья. Что такое для вас актер? Как бы вы это объяснили невежде?

Бертран Блие. Я никогда не задавал себе этот вопрос... Буду думать вслух. Профессия актера заключается в том, чтобы играть тех или иных персонажей в представлениях, которые смотрит зритель. А это означает, что актерам приходится подчас выставлять себя перед публикой в смешном виде, разыгрывая абсолютно лживые вещи. Согласитесь, в этом есть уже что-то непристойное, выходящее за пределы понимания нормального человека. Так что речь идет о профессии, противоречащей самой природе человека, ведь ему присуще желание спрятаться, скрыть свои чувства, а не обнажать их перед толпой. Какой нормальный господин снимет брюки в общественном месте, а артисты, мужчины и женщины, разоблачаются на глазах всего мира! И, может быть, именно поэтому они нам так необходимы — в них сохраняется нечто детское, наивное. В них есть поэзия; они приносят такую же пользу, как цветы, как луч солнца, как музыка, как кислород...

Жан-Пьер Лавуанья. Бетт Дэвис говорила, что большинство актеров выбрали эту профессию, потому что терпеть не могли самих себя.

Бертран Блие. Не думаю... Для многих актеров это совершенно естественный выбор. Они не могут жить иначе. Словно родились в тот момент, когда опускался занавес и звучали аплодисменты. Существуют застенчивые люди, ставшие актерами, чтобы побороть свою застенчивость, многие до сих пор очень страдают оттого, что приходится выставляться перед людьми. Однако что бы они ни говорили в своих интервью, ясно: надо очень любить себя, чтобы предстать перед толпой если не в качестве образца, то во всяком случае при ярком свете. Вы можете представить себе Моцарта, занятого чем-то иным, кроме музыки? Среди актеров тоже есть люди, для которых профессия — настоящее призвание. Например, мой отец уже в четырнадцать лет знал, что станет актером. Вот и Депардье не знает, чем бы еще он мог заниматься. Впрочем, если бы он не уехал из Шатору в Париж и не пошел в артисты, то попал бы за решетку на долгие годы. *(Смеется.)* К счастью, ему вовремя подсказали: «Перестань делать глупости, иди-ка лучше в кино!» — сам бы он ни за что не додумался! То же самое было с Габеном, Бельмондо. А Мишель Симон уже в тринадцать лет был потрясающим актером!

Жан-Пьер Лавуанья. А вы, сын великого артиста, никогда не думали повторить путь отца?

Бертран Блие. О, никогда! Это очень опасное занятие. Когда в детстве я приходил за кулисы в театр, где играл отец, мне всегда было страшно за него: я боялся, что он упадет, забудет роль, что публика станет над ним смеяться. От страха меня даже тошнило... Актеры — это акробаты на проволоке, они знают, что в любую минуту могут упасть. И это тоже завораживает публику.

Мой отец был прекрасным актером, любившим зрелище и, стало быть,

смех, удовольствие больше всего на свете. Он мог играть любые роли. Но главное его качество заключалось в том, что он был очень забавным человеком, обладавшим поразительным чувством юмора. В детстве я считал всех актеров такими. Мне казалось, что занятие своей профессией для всякого артиста было чем-то совершенно естественным, спонтанным. И это ощущение отложилось в подкорке навсегда. Так что когда сегодня я выхожу на площадку, к актерам, отец словно стоит рядом и говорит: «Разве они не прекрасны? Скажи им, чтобы держались естественно, чтобы поверили в себя и произнесли свой текст. Вот и все, что от них требуется». Как бывают эталонные метры, так для меня отец — эталон артиста. Когда, написав диалоги, я проигрываю их для себя или репетирую с исполнителями, у меня появляются отцовские интонации. И это нормально. Ту же силу и простоту я обнаружил у Жерара[1].

Жан-Пьер Лавуанья. Приступая к «Вальсирующим», вы сразу увидели, что он и Патрик Деваэр дополняют друг друга?

Бертран Блие. Ничего я не увидел, все произошло уже на съемках. Нам повезло, что мы снимали этот фильм вместе, что мы не разминулись — Жерар, Патрик, Миу-Миу и я. Что все получилось так гармонично...

Жан-Пьер Лавуанья. Чем они отличались друг от друга?

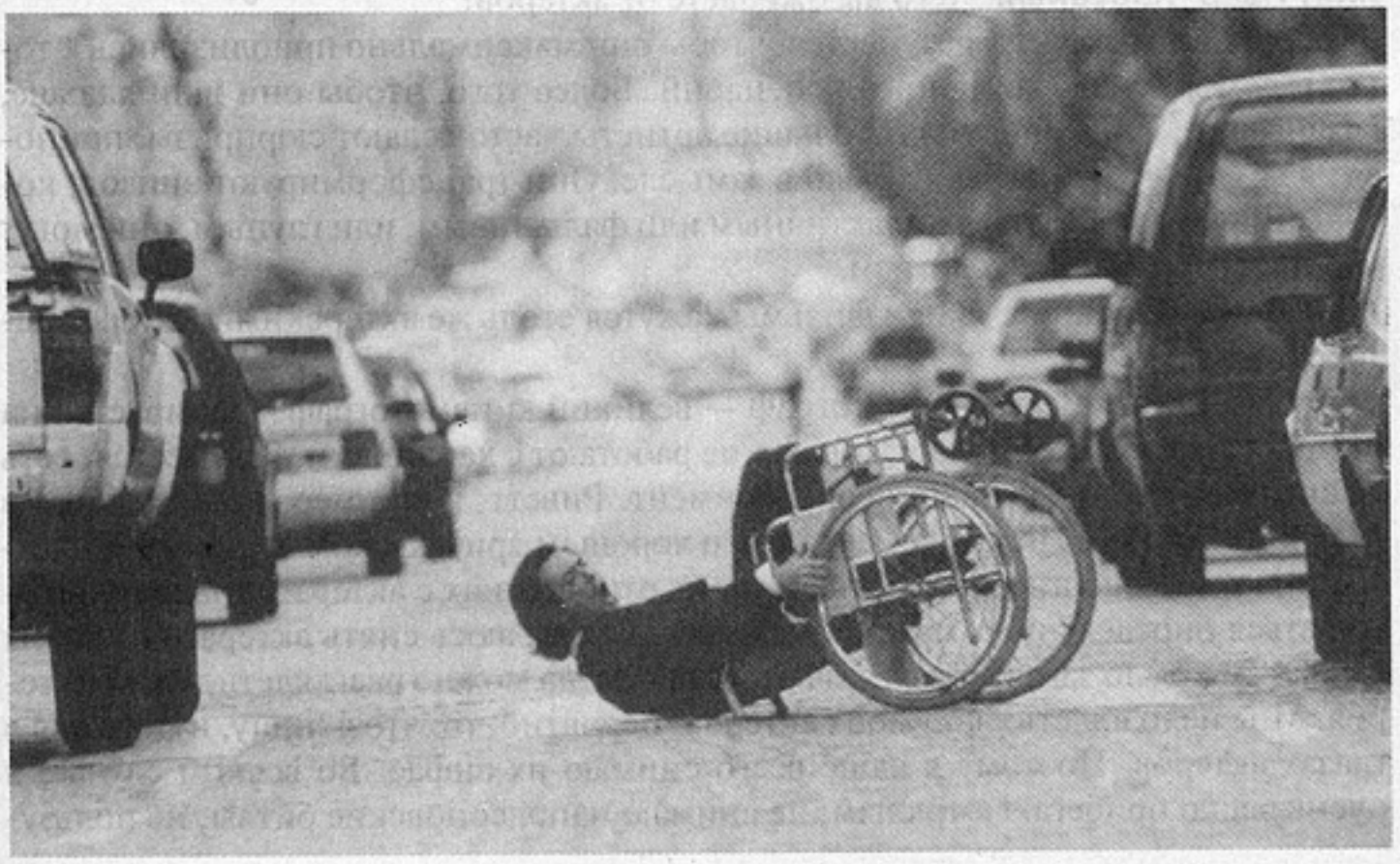
Бертран Блие. Скоростью. Жерар обгонял Патрика на три шага. Жерар — актер, играющий в два раза быстрее, чем все на свете. Во всяком случае, так было тогда. Мы снимали «Вальсирующих» очень быстро благодаря ему. Что это было за удовольствие! Я даже сказал себе: «Патрик и Жерар будут сниматься во всех моих фильмах. Других актеров не стоит и искать». Первый фильм с одним из них, второй — с другим, третий — с обоими. Я, кстати, все делал, чтобы они не снимались у других режиссеров. Я хотел быть у них единственным. Увы, Патрик слишком любил огнестрельное оружие...

Жерар Депардье в фильме «Актеры»

Жан-Пьер Лавуанья. Часто говорят о сходстве Депардье с Габеном.

Бертран Блие. Это и правда, и нет. Они жили в разное время, а большие актеры всегда отражение своей эпохи. Габен был мастером, уверенным в действенности своего искусства, Жерар — тоже, но он более уязвим, в нем много женского, чего не было у Габена. Габен был скалой, вокруг которой все кружили, не надеясь покорить вершину. А Жерар — это дерево, огромное дерево, на которое можно влезть, а можно и с топориком подойти. *(Смеется.)* Он более уязвим, ибо принадлежит иной, более уязвимой, если можно так сказать, эпохе, когда и кино стало более уязвимым, и общество... Быть может, как актер Депар-

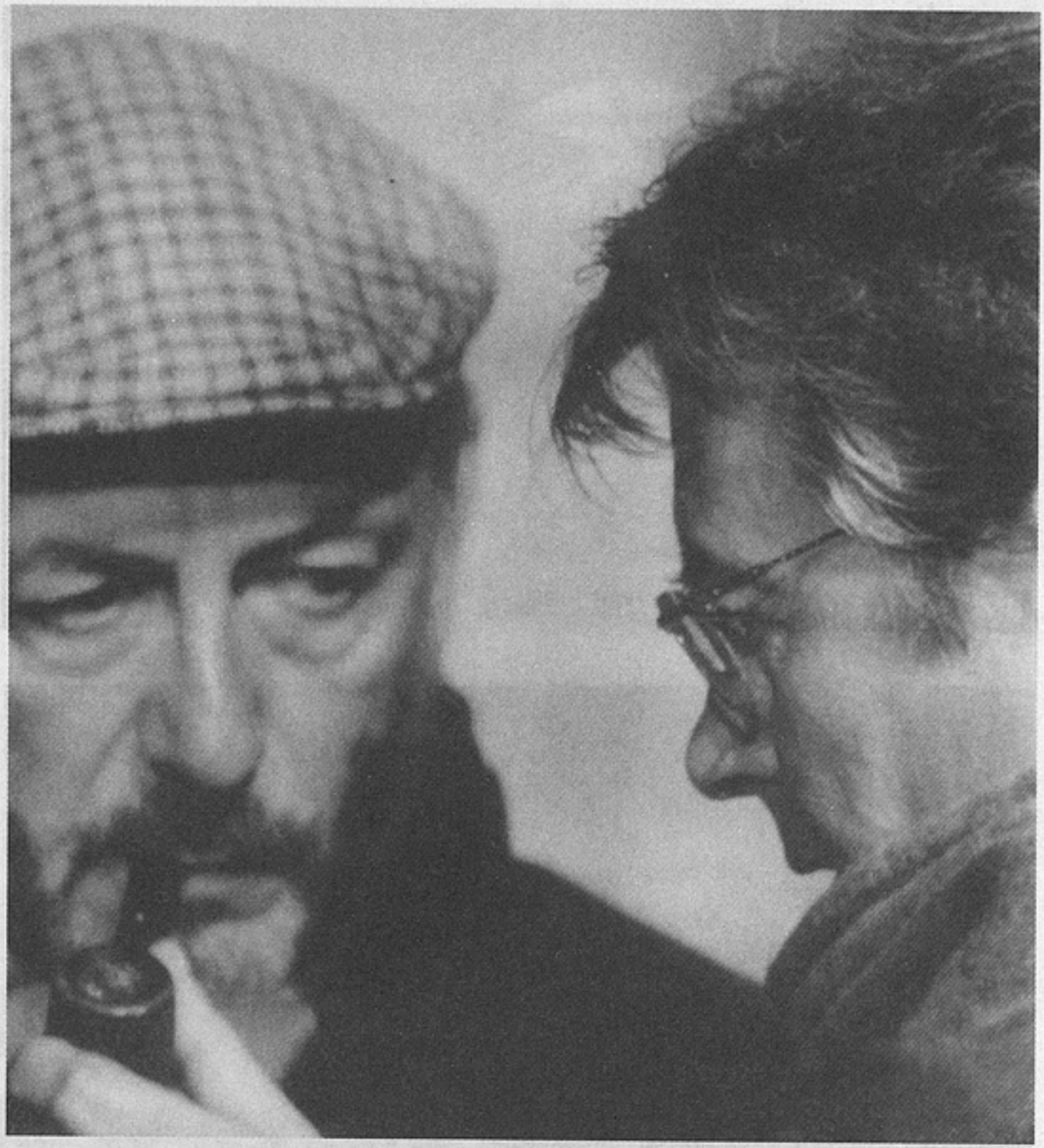
[1] Депардье. — *Прим. переводчика.*



Патрик Деваэр, Жерар Депардье, Миу-Миу и Бертран Блие на съемках фильма «Вальсирующие»

Сэми Фрей, Андре Дюссолье, Клод Риш и Бертран Блие на съемках фильма «Актеры»

Сэми Фрей в фильме «Актеры»



Бертран Блие и Ален Делон на съемках фильма «Актеры»

дье внутренне даже богаче Габена. Вообще я считаю, что мы живем в эпоху, когда люди стали более сложными, и Жерар — хорошая иллюстрация нашего времени: он сложный, он в конфликте с самим собой, он в постоянном напряжении, как все сегодня. Прежде люди были уверенными в себе, теперь — нет, и это видно на экране.

Жан-Пьер Лавуанья. Чего вы ожидаете от актеров?

Бертран Блие. Я жду, разумеется, чтобы они максимально приблизились к тому, о чем я думал, когда писал сценарий. Более того, чтобы они шли дальше, развивая то, что я придумал. Большие артисты часто делают сюрпризы, приносят в фильм что-то, чего не было в замысле. Они трансформируют эпизод, который мог бы показаться дидактичным или фальшивым, или глупым, они могут убрать излишний психологизм.

Жан-Пьер Лавуанья. Ваши фильмы кажутся столь же актерскими, сколь и авторскими.

Бертран Блие. Весь кинематограф — великий кинематограф — опирается на великих актеров. Коппола, Скорсезе не работают с карликами. Разумеется, есть режиссеры, предпочитающие эксперимент. Риветт, например, не нуждается в Марлоне Брандо. Но когда мечтаешь о хорошем зрительском кино, необходимы только выдающиеся артисты. В своих отношениях с актерами надо придерживаться определенных правил поведения: я стараюсь снять актера так, чтобы ему можно было заглянуть в глаза — только тогда можно разглядеть душу его героя. Мне надо видеть глаза моих актеров. Вероятно, то, что я пишу, нуждается в глазах актеров. Поэтому я чаще всего снимаю их анфас. Во всяком случае, я очень редко прибегаю к трюкам, не снимаю наполеоновские битвы, не пользу-

юсь спецэффектами. Тогда что же я снимаю? Актеров и актрис. В конечном счете только это меня и интересует.

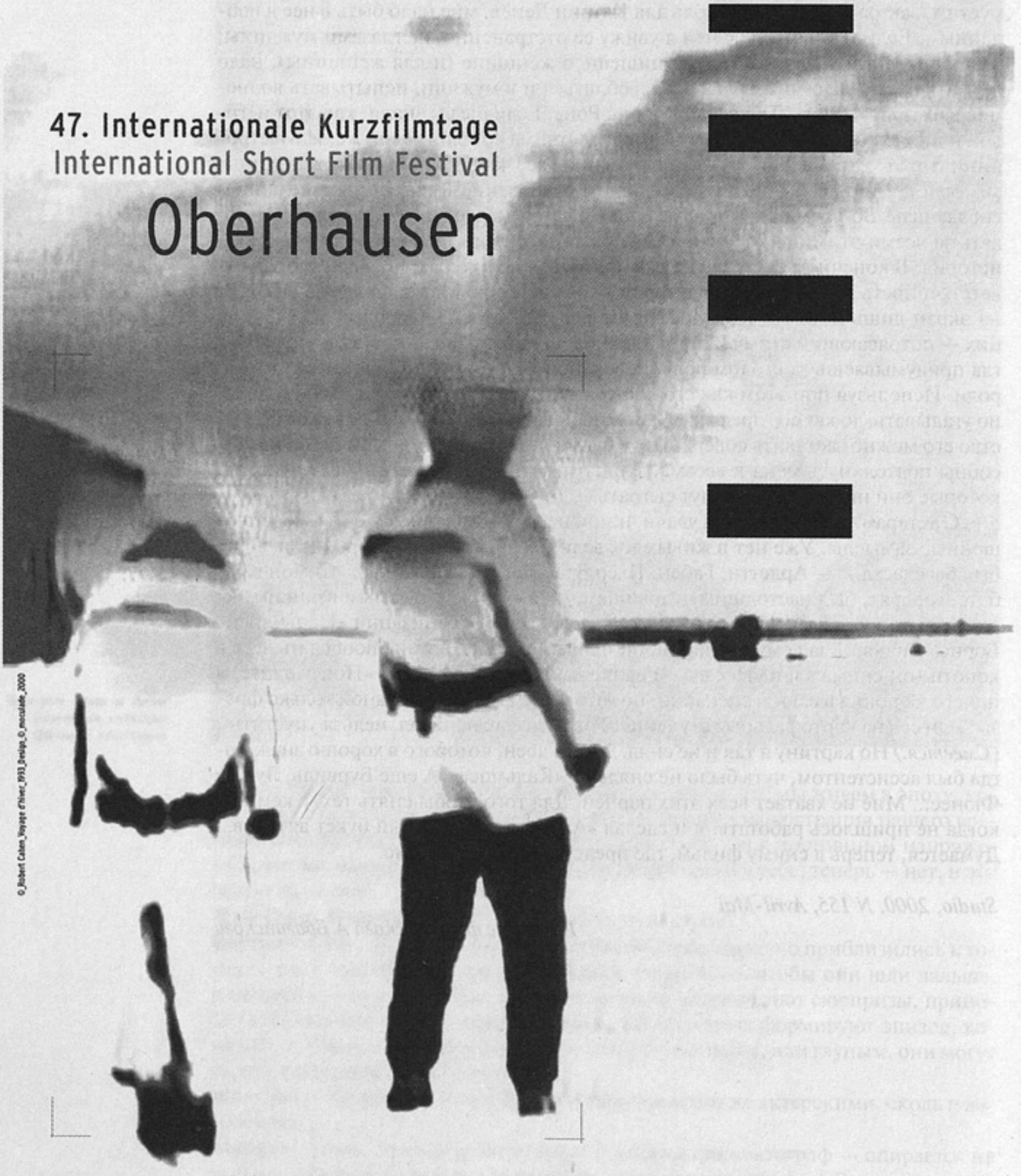
Жан-Пьер Лавуанья. Существует ли разница между актерами и актрисами?

Бертран Блие. Конечно. С актрисами вы существуете в пространстве желаний, соблазнов, обольщения — иначе к чему писать роль для актрисы? Если, допустим, завтра я сяду писать роль для Катрин Денёв, мне надо быть в нее влюбленным. Если при встрече с ней я увижу ее отстраненно, не глазами мужчины, я не стану писать для нее. Когда пишешь о женщине (и для женщины), надо мечтать о ней... Но мне случалось влюбляться и в мужчин, испытывать волнение в их присутствии. Таков был Морис Роне. Если бы вы знали, как этот негодяй поглядел на меня, когда мы снимали «Отчима»! Делон такой же. И Мастроянни тоже. Они могут так взглянуть на вас, как не посмеют женщины. *(Смеется.)* Просто пьянеешь перед таким откровенно выраженным желанием соблазнить! Во время съемок «Актеров» было удивительно интересно наблюдать за всеми этими знаменитостями, у каждого из которых своя судьба, своя история. В конечном счете очень важно, говоря об актерах, подчеркнуть их ответственность за вдохновение авторов — режиссеров. Масса фильмов выходит на экран лишь потому, что существуют Бельмондо или Депардье. Каждый из них — потрясающий стимул, старт вдохновения, отправная точка замысла. Когда придумываешь за столом роль, невольно представляешь себе актера в этой роли. Используя при этом как его достоинства, так и недостатки. Очень забавно угадывать, до какого предела его можно повести за собой, какое новое безумство его можно заставить совершить. Когда я пишу сценарий, мои кумиры способны подтолкнуть меня к весьма деликатным сюжетам, в том числе и таким, которые они никогда не дерзнут сыграть.

С актерами связаны и мои удачи, и мои неосуществленные мечты, невоплощенные замыслы. Уже нет в живых тех великих артистов, с которыми, я знаю, был бы счастлив — Арлетти, Габен, Пьер Брассёр, Жуве... Мишель Симон в работе, говорят, был настоящим чудовищем, но я считаю его самым великим актером всех времен. Мне очень хотелось снять его в экранизации «Пены дней» Бориса Виана. Я дал ему сценарий, он прочел, пришел ко мне пообедать весь в копоти (он снимался в «Поезде» Франкенхаймера) и говорит: «Послушайте, я ничего не понял в вашем сценарии, но готов сниматься из-за одной только фразы: «Он сел на картофельные ступени». Того, кто так написал, нельзя упустить». *(Смеется.)* Но картину я так и не снял. А вот Габен, которого я хорошо знал, когда был ассистентом, чуть было не снялся в «Кальмосе». А еще Бурвиль, Луи де Фюнес... Мне не хватает всех этих парней. Для того чтобы снять тех, с кем никогда не пришлось работать, я и сделал «Актеров». Там целый букет актеров... Думается, теперь я сниму фильм, где представлю букет актрис.

Studio, 2000, N 155, Avril-Mai

Перевод с французского А.Брагинского



47. Internationale Kurzfilmtage
International Short Film Festival
Oberhausen

© Robert Cahen_Voyage d'hiver_1993_Design_© moculade_2000

Deadline for submissions 15 January 2001

Filmpalast Lichtburg
3–8 May 2001

Fon +49 (0)208 825-2652_Fax +49 (0)208 825-5413_info@kurzfilmtage.de_www.kurzfilmtage.de

Визуальный век
1990-е

фотоселекция **Евгения Березнера** текст **Владимира Левашова**

В последнее десятилетие века цивилизация незаметно оказывается за гранью компьютерной революции. Специалисты переводят все технологические процессы в цифровой формат, а общество бредит виртуальной реальностью. И в какой–то момент начинает казаться, что виртуальность сделает несущественным разрыв между субъектом и жесткой объективностью, когда любые полярности будут растворены в убедительной данности гиперсимуляции. Мир выглядит сырым материалом, который необходимо человечески отформовать, для того чтобы он превратился во что–то действительно реальное; всевозможные идеальные целеполагания обретают субстанциональную основу. Тогда зазор между двумя точками времени и пространства и (что теперь то же самое) между пунктами замысла и исполнения предельно сокращается. То, что раньше в основном и составляло длительность жизни — повторяющиеся действия и ожидание, — обесценивается: проект почти сливается с собственной реализацией. А разделяющий их жизненный промежуток выглядит нежелательной прорехой, которую следует удалить усилием очередной модернизации. Интенсифицируется процесс принятия решений, умножается процедура выбора. Она стремится стать перманентной, образуя длительность нового порядка, начиная ассоциироваться с полновесностью человеческого существования. Жизнь хочет быть похожей на кино и фотографию — в их электронной форме.

Выбор — решающий акт, лежащий в основе фотографии. Этот акт не обладает какой–то уникальной фотографической природой, его специфичность заключается в том, что он происходит в визуальном слое. Еще точнее — когда из слоя видимого извлекается род объектов, обладающих ценностью в их статической форме. Орудие выбора фотопрофессионала — его взгляд. Им он собирает избранные предметы в круг собственного горизонта. Кадрируя, останавливает объекты и таким образом делает их значимыми. Он изымает их из мира, а мир вытесняет в область невидимого, незначимого, неразличимого. Это главное, остальное — в технической стороне дела: в работе с объектом, в процедуре съемки, печати и т.д. Технология в течение всей истории фотографии меняется, но факт выбора остается неизменной данностью. При этом сам выбор был всегда опосредован техникой. Теперь техника становится послушной человеку более чем его собственное тело. В результате дигитальной революции телесное и техническое идут вослед человеческому проекту. Единственным препятствием на пути к их окончательной прозрачности остаются лишь старость, болезни и смерть.

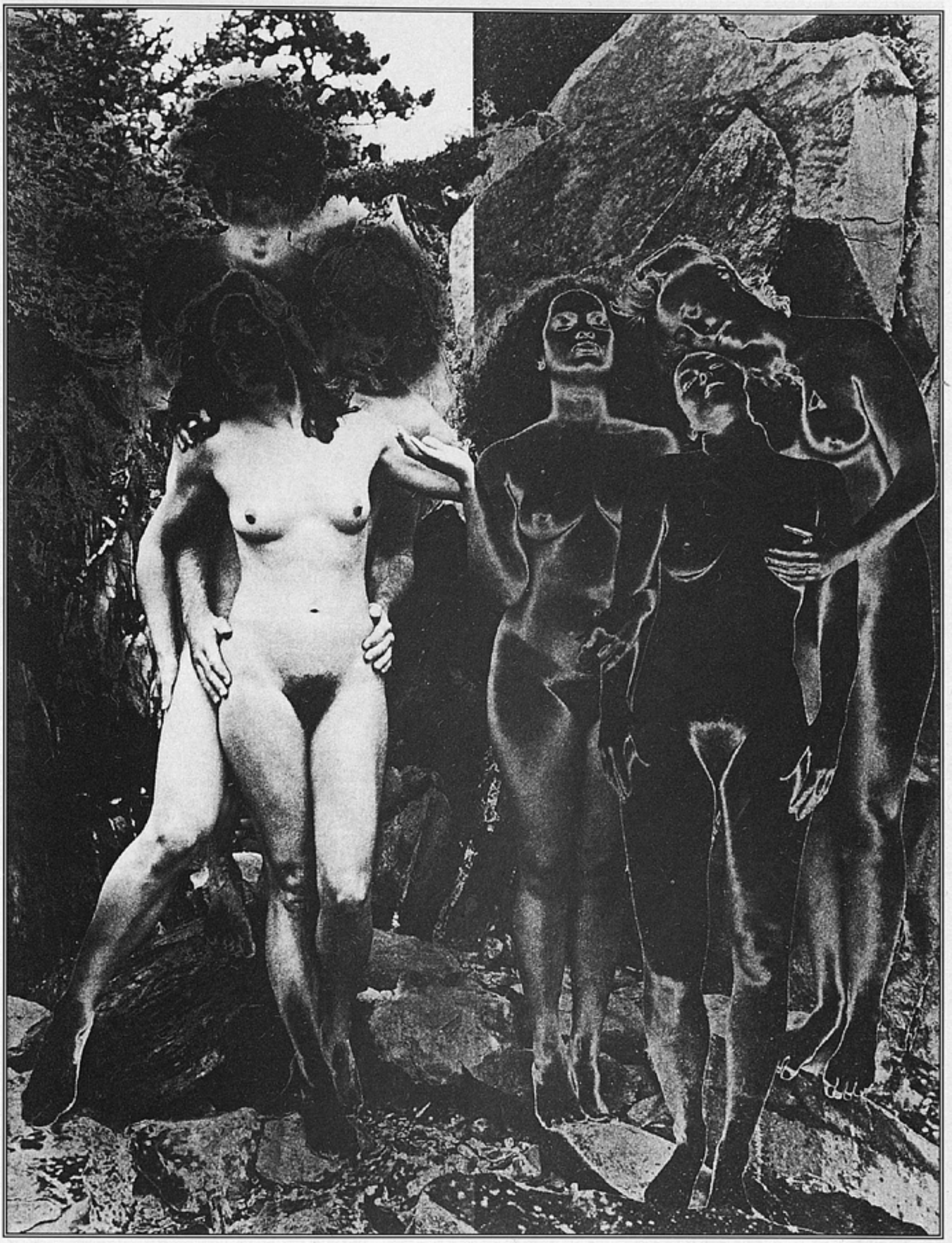
Люди на старых фотографиях, тем более на дагерротипах, выглядят более возвышенными. Они застывают перед объективом камеры, вся их внутренняя жизнь концентрируется в статике ожидания, а душевная субстанция обильно сочится сквозь визуальное обличье. Но с некоторого времени любой предмет схватывается объективом в доли секунды, как бы проваливаясь внутрь собственного движения, выпадая из непрерывности жизни. У мира теперь нет изначальной статики, извечной пластики и фактуры. То, что кажется таковой, лишь поразительный эффект обездвиженной динамики, разрыва экзистенциального ряда, где любой объект теряет привычный образ. Даже новейшая постановочная фотография, искусно мимикрирующая под архаичную, здесь ничего не меняет. В ней зрительное выглядит тем или иным формальным изобретением, отнюдь не натурной данностью. Радикально изменившееся время выдержки здесь лишь технический момент, однако именно он явственно демонстрирует исчезновение феномена прежней жизни–ожидания–созерцания. А переведение фотоизображения в цифровой формат еще более усугубляет моментальность захвата зрительного.

Только теперь, когда обретена привычка к дигитальной образности, становится ясно, насколько аналоговый фотопроцесс был близок к «ручному» изобразительному творчеству, к его миметической природе. В цифровом изо-

бражении мир отказывается от своих качеств, фотография более не повторяет его — она его моделирует. Проектность и формообразование превращаются в технологический фактор, они задаются в качестве параметров изображения субъектом операции, свобода которого проявляется как раз в манипуляции ими. Поэтому говорить в эпоху электронной фотографии о ее правдивости, документальности становится немыслимым. Документальность перестает быть принудительной, она становится формой личного или группового волеизъявления, так же как и любой вид визуальной фальсификации.

Цифровой процесс, открыв возможность бесконечного репродуцирования, сделал бессмысленным само понятие копии. Теперь нет оригинала, нет иерархии подлинности и, соответственно, нет уникальности. И потому изображение более не подражает реальности, перестает быть *ре*презентацией мира. Оно напрямую заимствует визуальность, используя мир как энергетический резерв. Через воронку цифрового изображения реальность втягивается в иную линию трансформаций, уходит в иномирный коридор. Какой–нибудь фотограф где–то на краю света наполняет память своей камеры визуальной субстанцией и тут же передает ее по электронной сети на другой конец света, где она, отредактированная и расчлененная, заполняет определенные информационные поля. Абсурдным образом любой конкретный фрагмент видимого теперь почти не имеет локализации, он перемещается со световой скоростью (или, что то же самое, способен возникнуть одновременно в любом количестве географических точек), уничтожая пространство, делая условным время и скорость, останавливая движение. Теперь — благодаря этому — человеческому глазу становится видно все и сразу и, следовательно, статическое и динамическое изображения (фотография, кино или видео) теряют все свои существенные отличия. Здесь заключен эффект нынешней достоверности: интенсивность информационного потока шокирует и потому убеждает.

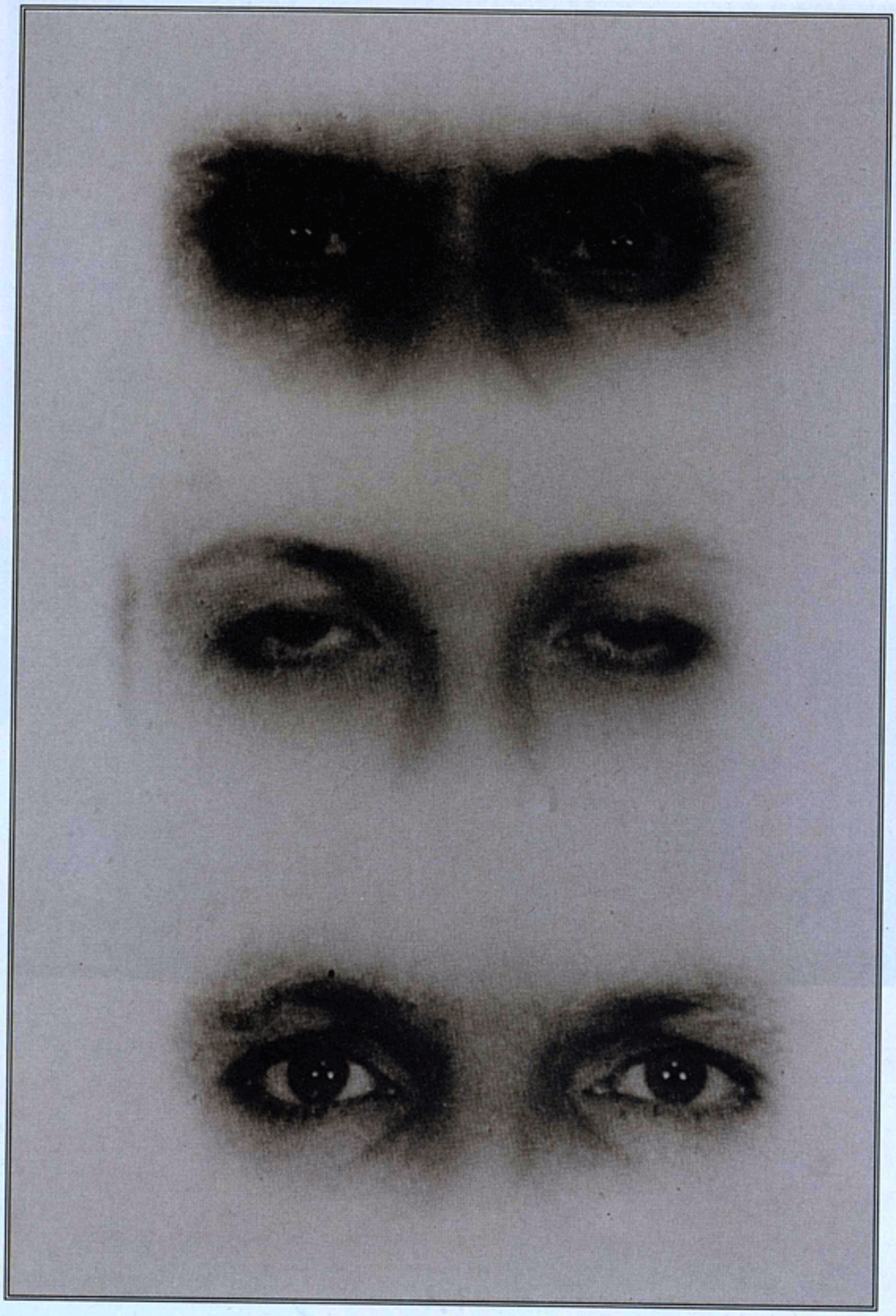
Не это ли всегда было затаенной мечтой фотографии? Осуществив свою мечту, она потеряла и снова обрела себя как нечто совершенно другое. Теперь фотография не какой–то отдельный вид визуальной практики. Она аспект и фрагмент, частная форма единой информационной субстанции, которая больше не делится в соответствии с прежней иерархией и познавательной структурой. Большую часть своей истории фотография боролась за право считаться искусством. Потом она добилась даже большего, став в постмодернистскую эпоху олицетворением новейшего искусства, его основной технологией. Парадокс, однако, заключается в том, что этот триумф случился в момент двойной — фотографии и искусства — смерти. Постмодернизм исполнил ритуал их похорон, цифровая технология поддержала обряд реинкарнации. После этого никто более не может отнять у давних соперниц право на вечную жизнь. Под старыми именами, но в новом теле и с той судьбой, о которой сегодня мы не можем даже фантазировать.



Эйкон Хосое *(Япония)*.
Свидетельство о конце XX века.
1992

Люшен Перкинс *(США).*
Беженцы.
1999

Фотография, сделанная через телескоп.
Эти столбы межзвездного газа были бы способны окутать Землю пятидесятислойным покровом.
1995



Александр Черногривов *(Россия).*
Без названия.
2000

лексИКа 1990-е

Миллениум. Слово millenium (от лат. mille — тысяча и annus — год) — тысячелетие — мелькает в последнее время повсюду. Его можно увидеть на бытовых пластиковых пакетах, бортах троллейбусов, в зеркальных витринах модных салонов. Гигантское колесо обозрения, пущенное недавно в Лондоне и вызвавшее переполох среди английских гэбэшников (как бы враги не подглядели с его высот британские секреты!), назвали Millenium. Организация Объединенных Наций, использующая любой повод для спасения испаряющегося престижа, провела «саммит тысячелетия»...

Такое внимание человечества к своему необычному юбилею вполне объяснимо. Люди всегда пребывали во власти временны́х циклов. По словам Юрия Лотмана, «константы вращения земли (движения солнца по небосклону), движения небесных светил, временны́х природных циклов оказывают непосредственное влияние на то, как человек моделирует мир в своем сознании». Не менее значительное детерминирующее воздействие оказывают на человека и искусственные, «культурные», как их можно было бы назвать, циклы — в том числе столетние и тысячелетние, созданные под влиянием, а отчасти и в подражание циклам естественным. При этом границы, отделяющие один цикл от другого, воспринимаются как незримая магическая черта, за которой таится Иное Бытие. Возможно, именно по этой причине люди с таким трепетом ожидают наступление Нового года, связывая с ним возможное начало «новой жизни». Что уж тогда говорить о Новом веке и Новом тысячелетии, встретить которые выпадает на долю избранных Временем («Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые...») и приближение которых вызывает в народе не только надежду, но и смутное чувство тревоги, а то и безотчетный повальный страх, как это случилось в Европе накануне 1000 года.

Но пограничные времена рождают еще и желание подбить итоги содеянного и случившегося в пределах цикла. А заодно и попытаться заглянуть в будущее. Миллениум не исключение. Сколько событий произошло за последние десять веков! Образование и распад сотен государств. Тысячи походов и войн. Сотни революций. Открытие Америки Колумбом. Изобретение кинематографа. Высадка человека на Луну. Несчетное число катастроф — природных и техногенных. Резкое увеличение средней продолжительности жизни землян, «компенсированное» беспрецедентной хрупкостью человеческого мира... Всего не перечесть. А сколько людей за последнюю тысячу лет явились на свет, прожили жизнь и полегли в землю, растворившись в воде, почве, минералах... Сегодня едва ли не каждая горсть освоенной человеком земли — это пригоршня праха наших далеких и близких предков.

Как свести все в единый баланс? Что записать в «приход» и что — в «расход»? Как вычислить генеральную историческую тенденцию тысячелетия?

Боюсь, никто — ни простой смертный, ни кесарь, ни тем более мудрец — не дерзнет утверждать, что способен, окинув мысленным взором десять веков, назвать твердую цену событий минувшего. Подобного рода цены, что бы там ни утверждали охотники за абсолютной истиной, всегда оказываются договорными, ибо любое жизненное, в том числе историческое явление амбивалентно, а его место в потоке Времени — изменчиво. Вчера Октябрьская революция оценивалась многими как благо для человечества, сегодня о ней говорят как о великом зле, а что скажут завтра — знает только Всевышний. В одном только можно не сомневаться: нынешняя ее цена на базаре истории — не последняя.

События XX века похоронили идею прогресса — по крайней мере, в ее просветительском варианте. Правда, в сфере науки и техники ситуация выглядит более обнадеживающей. Покажи мы Александру Македонскому новейшее оружие, а Пифагору — современные лаборатории, они скорее всего не поверили бы, что находятся на Земле. Но, познакомившись ближе с генералами и докторами наук, быстро бы пришли в себя: да, это наша матушка Земля, это наши люди. Ибо ни в нравственном, ни в политическом, ни в социальном развитии человечество не продвинулось за минувшее тысячелетие ни на йоту вперед. Да и научно-технический прогресс — не есть ли это всего лишь функция от количественного разбухания человеческого рода, способ и механизм приспособления разросшегося «человейника» (словечко, придуманное Александром Зиновьевым) к изменяющимся условиям? Так что, может быть, и не стоит, тратя попусту время, искать логический узор в хаотическом скоплении явлений, соста-

вивших уходящий миллениум. Если он и скрыт под толщей мимолетностей, то наша ментальная оптика слишком слаба, чтобы разглядеть его контуры. А боги безмолвствуют.

Не стоит тратить время и на попытки превратить историю последнего тысячелетия в учебник жизни и политики. Как замечено Гегелем, народы и правительства никогда ничему не научались на истории. И на то имеются веские причины. «В каждую эпоху оказываются такие особые обстоятельства, каждая эпоха является настолько индивидуальным состоянием, что в эту эпоху необходимо и возможно принимать лишь такие решения, которые вытекают из самого этого состояния. В сутолоке мировых событий не помогает общий принцип или воспоминание о сходных обстоятельствах, потому что бледное воспоминание прошлого не имеет никакой силы по сравнению с жизненностью и свободой настоящего».

Так что дело не в человеческой глупости. Точнее, не только в ней. Неспособность научиться у истории чему-то существенному и применить полученные знания на практике, застраховав себя тем самым от ошибок и избавив от трудоемких аналитических хлопот, — это еще и естественный механизм защиты человечества от лености и застоя. Прилежные эрудиты частенько оказываются людьми с атрофированной или ослабленной способностью к творчеству, к безумству дерзновенных поисков. А без него, безумства, какая же может быть у человечества история?

Впрочем, неспособность извлечь уроки из опыта прошлого вовсе не означает, что людям не следует пристальнее вглядеться в лик уходящего тысячелетия. Сделав это, мы, возможно, лучше поймем самих себя, ибо это наш собственный лик. А самопознание — самая важная, хотя и самая трудная, задача, которая когда-либо стояла и будет стоять перед человечеством.

Размышляя о миллениуме, мы по вполне закономерной культурной ассоциации вспоминаем и о милленаризме, или, как его еще называют, хилиазме (от греч. chiliás — тысяча), — религиозно-мистическом учении о втором пришествии Христа, получившем распространение во времена раннего христианства, а позднее — в средневековых сектах. «И увидел я престолы и сидящих на них, которым дано было судить, и души обезглавленных за свидетельство Иисуса и за слово Божие, которые не поклонились зверю, ни образу его, и не приняли начертания на чело свое и на руку свою. Они ожили и царствовали со Христом тысячу лет». Так говорится в библейском Откровении святого Иоанна Богослова (Апокалипсисе), от которого отталкивались создатели учения о тысячелетнем царстве Христа и праведников, будто бы наступающем на Земле перед концом света.

Официальная церковь осудила учение милленаристов как ложное. Но надежды на то, что когда-нибудь — и вероятнее всего, на стыке исторических эпох — на Земле наступит и будет длиться долго-долго (тысяча — всего лишь символ многолетия) царство христианской справедливости, что человек получит достойную компенсацию за ущерб, причиненный ему силами зла, эти надежды жили в душах миллионов христиан, включая и тех, кто не имел никакого отношения к милленаристским сектам. Да и не только христиан. Следы влияния идеи грядущего тысячелетнего царства читаются во множестве утопических проектов разных эпох и народов, равно как и в памятниках культуры, не имеющих прямой связи с утопической традицией.

Живы эти ожидания и сегодня. Быть может, еще и по этой причине все с потаенной надеждой, перемешанной со страхом перед карой за совершенные прегрешения, готовились сначала к пришествию 2000 года, а теперь вот ждут наступления Нового века и Нового тысячелетия.

Правда, элементарное знание истории и трезвый взгляд на человека разрушают расчеты на будущее, принципиально отличное от прошлого и настоящего: как жили — так и будем жить дальше, только в иной культурной среде... Но кто доказал, что в природе не может существовать голубых зайцев и радужного цвета лебедей? Не для того ли, помимо прочего, и придуманы сакраментальные хронологические границы, рассекающие временной поток, чтобы в наших душах вспыхивало время от времени — особенно в великие кануны — ожидание чуда?

Снова накануне. И с годами
Сердце не считается. Иду
Молодыми легкими шагами —
И опять, опять чего-то жду.

И.Бунин

Эдуард ***Баталов***

Зеленый. ...Видите ли вы цветные сны? Воспринимаете ли время в цвете?

...Старожилы «застоя», быть может, помнят странную историю, приключившуюся в 1978 году с версии «Пиковой дамы» Любимова — Шнитке — Рождественского — Боровского в парижской «Гранд Опера», радикально запрещенным по доносу Альгиса Жюрайтиса в партийной печати. Но у истории есть своя ирония, и премьера все же состоялась в Москве. Правда, в исполнении немецкой труппы, правда, на неоперной сцене МХАТа, правда, всего дважды, правда, четверть века спустя. Зато (как это бывало с Любимовым) со снайперской актуальностью самонаводящегося снаряда.

Версия приземлилась в постсоветской Москве, когда игрецкая стихия буквально затопила прежде сравнительно пуританский мегаполис. «Что наша жизнь? Игра. Добро и зло одне мечты, труд, честность — сказки для бабья». Азартные игры на ТВ, биржевая игра, подковерные экономические и политические игры, игры компьютерные и спортивные, наконец, азартные. Сценография Боровского как бы аккумулировала синдром бесчисленных казино, мигающих огнями — в тупиках, в переулках, в извивах, в электрическом сне наяву, ибо вся она — гигантские уступы карточных столов, «зеленый квадрат игры». У Малевича кроме сакраментального «черного квадрата» были и белый, и красный, но не зеленый. Зато квадрату Боровского — через несколько московских улиц — откликнулся зеленый овал игорного же стола в пушкинской уже «Пиковой даме», поставленной П.Фоменко в Театре имени Евг.Вахтангова.

Имеет ли время цвет? «Красный», «Синий» и «Белый» Кесьлёвского — цвета французского национального флага (как, впрочем, и «Я любопытна — в желтом» и «...голубом» шведа Бу Видерберга). Тем самым они скорее имеют отношение к пространству. Зато Б.Виноградов когда-то назвал свое сочинение о Стендале «Три цвета времени». «Красное и черное» и «Красное и белое». Эти три цвета оказались долгоиграющими, во всяком случае, «по европейскому времени» (если к этому поясу отнести и Россию с ее гражданской войной красных и белых, не вспоминая о «черной сотне»).

«Есть у нас красный флаг, он на палке белой», — пели мы в детстве. Кстати, о знаменах. Гитлер, который, как всякий диктатор, понимал эмоциональную силу цвета, в поисках эмблематики обратился к опыту красных. Позволю себе процитировать одиозную «Майн Кампф»: «Когда организовались наши отряды, перед нами возник новый важный вопрос. До сих пор у нас не было ни своего значка, ни своего партийного знамени... Я уже с детских лет знал, какое великое значение имеют подобные символы и как действуют они прежде всего на чувство... Мне однажды пришлось наблюдать массовую марксистскую демонстрацию перед королевским дворцом в Люстгартене... Море красных знамен, красных повязок и красных цветов — все это создавало неотразимое внешнее впечатление. Я лично мог тут убедиться, насколько такое волшебное зрелище неизбежно производит гигантское впечатление на простого человека из народа.

...Буржуазные «патриоты» довольствовались официальным государственным флагом».

Наци не удовольствовались. Мы привыкли видеть их парады в черно-белой хронике. Если бы она была тогда цветной, мы увидели бы то самое море красных знамен с черной свастикой в белом круге — три цвета времени...

Правда, нацизм часто именуется коричневым (цвет коричневых рубашек СА — штурмовых отрядов — был ближе к хаки, черный был уже амортизирован чернорубашечниками Муссолини). Но цвет «коричневорубашечников», вместе с их руководителем Рёмом, был истреблен уже в 1934 году. Они были движением. Знамя партии осталось.

...Мы не слишком обращали внимание, как стали меняться доминирующие цвета времени. И не оттого только, что красный флаг СССР заменился российским триколором — это тоже скорее имеет отношение к метаморфозам постсоветского пространства. Цвет времени менялся исподволь.

Молодежные движения конца 60-х, охотно размахивавшие красным знаменем и частично осевшие терроризмом в «красных бригадах», стали эволюционировать в «зеленых» — в движение, а потом и в партию. Планетарная идеология (не говоря о точечных эскападах) «Гринпис» потеснила привычные идеологемы красных.

Вместо красного знамени пролетариата мировым жупелом стало зеленое знамя исламских революций и джихада.

Вместо хаки прошедших мировых войн региональные войны переоделись в зеленый камуфляж коммандос и спецназа.

Зеленые поля стадионов — чемпионатов по футболу, Олимпийских и прочих игр — потеснили в пристрастиях самой широкой публики иные виды культурных зрелищ. Можно сказать иначе: они канализировали в это сравнительно безопасное (хо-

тя и не всегда спокойное) русло соперничество национальных гордостей и страстей.

Хотя платежеспособность государств по-прежнему обеспечивается золотым запасом, богатство больше не исчисляется в пиастрах и луидорах.

Мировым эквивалентом стал доллар. Русский сленг (эта неразменная монета страны быстрых состояний и бедных жителей) недаром окрестил мировую валюту «зеленой», «зеленью».

А так как зеленый — это еще и цвет надежды, то приятно вообразить все разноцветное человечество вспомнившим наконец, что именно воздействие солнечных лучей на хлорофилл (от греческого «зеленый») сделало нашу небольшую планету пригодной для обитания и, следовательно...

Впрочем, Иосиф Бродский полагал цвет времени серым. Но, наверное, он имел в виду не историческое время, а длительность.

Майя ***Туровская***

Гипертекст. О гипертексте или гиперсреде как виртуальном пространстве переходов и связей между различными блоками информации (фрагментами текстов, фотографий, музыкальных записей, видео и пр.) широко заговорили в начале 90-х в связи с возникновением и развитием информационной компьютерной сети Интернет.

Между тем идея гипертекстуальной среды как технологии хранения и поиска информации возникла намного раньше. В 1945 году Ванневар Буш, в то время советник по науке президента Рузвельта, предложил идею создания электромеханической системы, названной им «Мемекс», которая позволяла бы осуществлять поиск информации по ассоциативной связи и тем самым соответствовать принципам работы человеческого мозга. Пользователь системы, по мысли Буша, мог бы, исходя из своих интересов, выстроить свой собственный путь сквозь лабиринт представленной ему информации. Термин «гипертекст» впервые появился в 1965 году. Так предложил назвать новую информационную технологию — электронный текст — американский программист и философ Теодор Нельсон. Он же дал ставшее классическим определение гипертекста: «Непоследовательное произведение — ветвящийся, оставляющий выбор за читателем текст, который лучше всего читается на интерактивном экране. Проще говоря, он представляет собой серию текстовых ломтей, соединенных ссылками, предлагающими читателю различные пути движения». В те же 60-е Нельсон заявляет о проекте создания программного обеспечения для глобальной гиперсреды, которому он дает имя Ксанаду, в честь таинственного города из поэмы Колриджа «Кубла Хан». Однако проект создания универсальной сети так и остался манифестом. Подобно Ксанаду Колриджа, он был лишь видением, хотя позднее, уже в 90-е годы, многие из заявленных Нельсоном идей были реализованы в технологии World Wide Web, или Всемирной паутине.

Собственно говоря, любой справочник, словарь или энциклопедия, в которых имеются перекрестные ссылки, изначально построен по принципу гипертекста. Как правило, никто не читает статьи в энциклопедии подряд с первой по последнюю, а движется своим маршрутом, переходя от статьи к статье по мере необходимости. Создание гипертекстуальных программ как раз и было направлено на повышение оперативности работы с такого рода текстами. Но наряду с чисто информационными разработками возникали проекты создания разнообразных литературных гипертекстов. Первые гиперроманы создавались с помощью программ, рассчитанных для написания компьтерных «хелпов» и информационных систем. Они распространялись на дискетах и были почти такими же дискретными объектами, как и книги. В 80-е годы в таком виде были изданы признанные сегодня классикой гиперлитературы «Полдень» Майкла Джойса, «Ее звали Пенелопа» Джуди Маллой, «Девочка из лоскутков» Шелли Джексон и другие.

Автор гипертекста выступает своего рода дизайнером или архитектором, возводя структурное или ландшафтное нелинейное пространство, в котором читатель должен найти свой уникальный путь чтения. В компьютерном гипертексте переход по ссылке к другому фрагменту текста или даже к другому тексту порой занимает не больше времени, чем перемещение по тексту от одного слова к другому. Воспользовавшись гиперссылкой и тем самым включившись в гиперчтение, мы выбираем определенный путь прохождения и упорядочивания текста. В зависимости от выбора ссылки или пути дальнейшего движения на развилке траектории чтения прочитанный нами фрагмент получает то или иное продолжение, тем самым принцип построения текста оказывается спроецированным на сам текст. В результате нашего «чтения» между прошлыми

и будущими «ломтями» текста устанавливаются определенные синтагматические связи. Вертикальные связи глубинного символического уровня отходят на второй план, уступая место эффектам монтажа дискретных элементов.

В определенном смысле гипертекст можно сравнить со скульптурой. Восприятие скульптурного произведения, в отличие, скажем, от восприятия живописного полотна, также предполагает динамический резонанс со стороны зрителя. Скульптура рассматривается со всех сторон, и, соответственно, замысел художника учитывает свободное движение зрителя. При этом скульптор задает лишь универсум возможных траекторий движения, но не конкретный проходимый отдельным зрителем путь. Однако если в случае скульптуры зрителю по мере его движения открывается все большая полнота заключенных в скульптурном произведении символических связей, то читателя гипертекста в его пространственных блужданиях, бесконечных переходах по расходящимся тропкам гиперссылок волнует, скорее, вопрос о самой возможности существования произведения как сочлененности составляющих его элементов. Желание найти ответ на этот вопрос вновь и вновь запускает механизм движения-чтения. Читатель «захватывается» гипертекстом, когда его начинает волновать не смысл произведения, в котором, как правило, имеется несколько вариантов развития сюжета, а поверхностные эффекты, возникающие при смене его позиции в качестве читающего. Гипертекстуальное произведение обнаруживает себя как чистое зрелище, композиционным принципом которого выступает желание.

Но сегодня, как ни странно, в Интернете все больше появляется текстов о гипертекстуальной литературе и меньше собственно гипертекстов, а для критиков, кажется, вечной темой обсуждения становится вопрос о существовании сетевой литературы. Возможно, Интернет уже опоздал к «золотому веку» гиперлитературы или оказался гипершумным для кропотливого чтения.

Андрей ***Парамонов***

Тело. Доставшийся в наследство от 80-х фэшн-дизайн киборгов и андроидов (людей-машин и антропоморфных организмов с био- и прочей коррекцией) довольно быстро перестал интриговать открытые космосу грядущего умы. При наличии должного количества инженеров и механиков невозможное сделалось очевидно возможным — надо подождать плюс-минус несколько (десятков) лет. Голова профессора Доуэля также готова обрести вечное бдение на дискетке — и вот уже когда сообщаешь людям о том, что бессмертие вот тут, на пороге, главное вовремя позвонить наладчику своего компьютера и не забыть подсунуть CD, по их лицам пробегает тень истинного просветления. Фокусы, которые Орсон Уэллс проделывал с делением Марлен Дитрих на части, а Альфред Хичкок — с исчезающей леди, обрели новое дыхание в лабораториях «Пятого элемента» (как маньеристской вершине цепочки кинофутурологических картин). Холодное лукавство былых фантазий вынуждено было рассеяться. Тут подоспели клоны («Множество» Гарольда Рэмиса) и поставили под сомнение такие понятия, как «собранность», «сосредоточенность» и «единство цели», а у лентяев всего мира улучшилось настроение. Кинофутурология, как в сатирическом, так и в философствующем варианте, ударила своими ладными жанровыми топориками по могучему древу классического представления о душе и теле, существовавшими в единстве при явном приоритете первой. Пришел день, и человеческое тело перестало быть константой, обретя более или менее свободный выбор, благодаря генной инженерии, пластической хирургии, пропаганде индустрии моды. Возникла религия «корректируемой телесности» — телу делегировали неограниченные сакральные возможности, что было раньше прерогативой духа. Продавцы автомобилей корпорации «Пежо» меняют цвет глаз (линзы!) под окрас модели сезона и, мерцая колористически актуальным взглядом, как сирены, заманивают клиента в тенеты покупок. Лица женского пола (как наиболее пострадавшего в пору инквизиции — есть теория о том, что вместе с прекрасными ведьмами инквизиция разрушила ген красоты в тех краях католической Европы, где особенно свирепствовала) модернизируют себя в силу своего представления об идеале. Им навстречу выходит политкорректное движение, объявляющее старомодной и антицивилизационной идею «журнальной» красоты именно потому, что идеал перестал быть врожденным качеством, талантом, превратившись в сферу вложения капитала и поле эксплуатации природных ресурсов. Переформулируется понятие «проституция» — теперь, как пишут американские журналы, это «финансирование существования посредством эксплуатации собственных физиологических ресурсов» (что вы-

водит это занятие за рамки старой морали, точнее, переводит его в область «антропологической экологии»). Тело неостановимо теряет свою прежнюю знаковость.

Социопсихологическую почву для подобной ситуации подготовили реализованные акции геноцида, в момент которых идея победила материю. Потом последняя взбунтовалась. На одну из пленок многочасовой кинохроники Нюрнбергского процесса сняты тела Гиммлера, Кальтенбруннера и других приговоренных к смертной казни сразу после ее свершения. Камера рапидом панорамирует по трупам, оглядывая их с головы до ног, а также по дощечкам с именами, с отчетливой целью — попытаться понять, как сконструированы данные антропологические объекты (признанные ответственными за дематериализацию целого фрагмента человеческой цивилизации), понять постфактум, когда их механизм остановлен. Историческое знание и контекст современной визуальной обыденности отсылают сегодняшнее восприятие этой съемки к многочисленным «Чужим». В сущности, те кадры можно считать поворотными для эволюции восприятия человеческого тела как объекта в реальности и как субъекта образных систем.

Кадр, зафиксировавший на руке узника концлагеря порядковый номер, находит жуткое продолжение в биологических чипах персонажей «Экзистенции» Дэвида Кроненберга, которые связывают их носителей в единую управляемую под-Вселенную (существующую вне брошенных на диванах тел, из которых сознание персонажей двинулось в сторону цифровой реальности). От узников требовалось обратное — механические действия их организмов, лишенных индивидуальной жизни и тем самым превращенных в единый организм, но номера соединяли их в единый биоконвейер.

«Экзистенция» снята после «Автокатастрофы», в которой запечатлена высшая точка садомазохистского слияния человеческого тела с жизнью механизмов. Герои испытывают оргазм только в момент крушения автомобиля. Думается, в своей духовности, уже переориентированной на технологический мир, они принимают на себя муки механизмов — муки, окружающие нас повсеместно и каждодневно. То есть герои «Автокатастрофы» (как и всякой катастрофы) становятся истинными страстотерпцами новой биотехнологической эпохи.

Желая вообще начать все заново, тело (не каждое конкретное, но в качестве социальной фактуры) двинулось за пределы онтологически присущих ему функций. В фильме Питера Гринуэя «Записки у изголовья» оно предстает в виде чистого листа бумаги — как мы знаем, бессмысленного в своей чистоте и отягченного значением лишь благодаря декору внешнего сознания. Текст не проникал за границу кожного покрова и не подвергался воздействию изнутри — чем тело вызывающе доказывало свой независимый, абстрактный статус. Одновременно с «Записками у изголовья» возникла мода на татуировки (и на колготки с небольшими цитатами из Гёте) — как реализация попыток снять патину универсальности и обычности с собственной анатомической машины. Так, иные владельцы автотранспорта заменяют номер автомобиля, выданный автоинспекцией, на имя собственное, запечатлев его на задней и передней панели.

Гринуэй как истинный пеленгатор усталости стилей первым уловил интонацию исчерпанности выразительных возможностей человеческого тела для визуальной эстетики: оно делало всё и с ним делали всё. Гринуэй почувствовал запах тления естественного, нормального, старомодного тела — не вышедшего в пространство нового дизайна, а живущего в соответствии с расписанием, указанным на стенах христианской церкви. И показал себя романтиком физиологии, эдаким перенесшимся из эпохи Просвещения врачевателем, который не перестает восхищаться сложной клумбой из артерий и мускулов.

В поддержку Гринуэю сын Коста Гавраса, Александр, снял в 1997 году короткометражку «Убийца маленьких рыбок» — биофутурологический сюжет о мечте стать невидимым как единственной надежде обрести свое маленькое счастье в опасном мире человеческого общения. Бирюк, влюбившийся в соседку по лестничной площадке, проводит эксперименты по обесцвечиванию органических тканей на аквариумных рыбках. Он вводит им под чешую инъекцию, и они бледнеют до полной невидимости; когда же дело доходит до него самого, то оказывается, что эликсира недостаточно, и в результате обесцвечивается только эпителий героя. Соседка вопит, когда у ее дверей возникает, моля о любви, живой скелет, обернутый мускулами и артериями. Фильм пользовался большим успехом — в его анекдотичности читался модный интеллектуальный посыл: оболочка тела обессмыслилась, поскольку все понимают, что она готова к любым передислокациям.

А к этому моменту тенденция оказалась уже освоена дизайнерами моды — их зоркие очи быстро разглядели, что к чему. И, оставив в стороне задачу декорирования, они взялись за создание аналога оболочки — взамен утраченной естественной. С точки зрения конструкции это сказалось в идее слоистой одежды — в чем

комментаторы сразу углядели метафоры чешуи и черепицы (как зооисторического начала и как крыши жилья). С точки зрения ткани — выбиралась универсальная для текущего сезона, из которой делалось все, от бретелек до пальто; все оказывалось одной фактуры, как новая кожа. За несколько лет прошли этапы льна, взывавшего к сермяжному, шелка, похожего на фланель, — эта пеленочность признавала право потребителя на младенческую нежность его кожного покрова, который, видимо, всегда находится под угрозой ножа хирурга-косметолога. Потом наступил короткий ренессанс синтетики — пик интереса к ней происходил одновременно с приходом Интернета в каждый рабочий европейский компьютер, то есть производители запараллелили искусственные материалы с любопытством к искусственной реальности. Синтетику сменила валяная шерсть, как правило, стопроцентная, — видимо, пора было вводить режим тепловой защиты для тел, побросавших свои онтологические функции и доверчиво отдавшихся модернизациям, как те рыбки, которых обесцвечивали. Любопытно то, насколько тотально один материал замещался другим — как линька в ускоренном темпе. Но постоянным оставалось то, что каждый новый материал окружал тело своим однообразием — на манер однородной кожи.

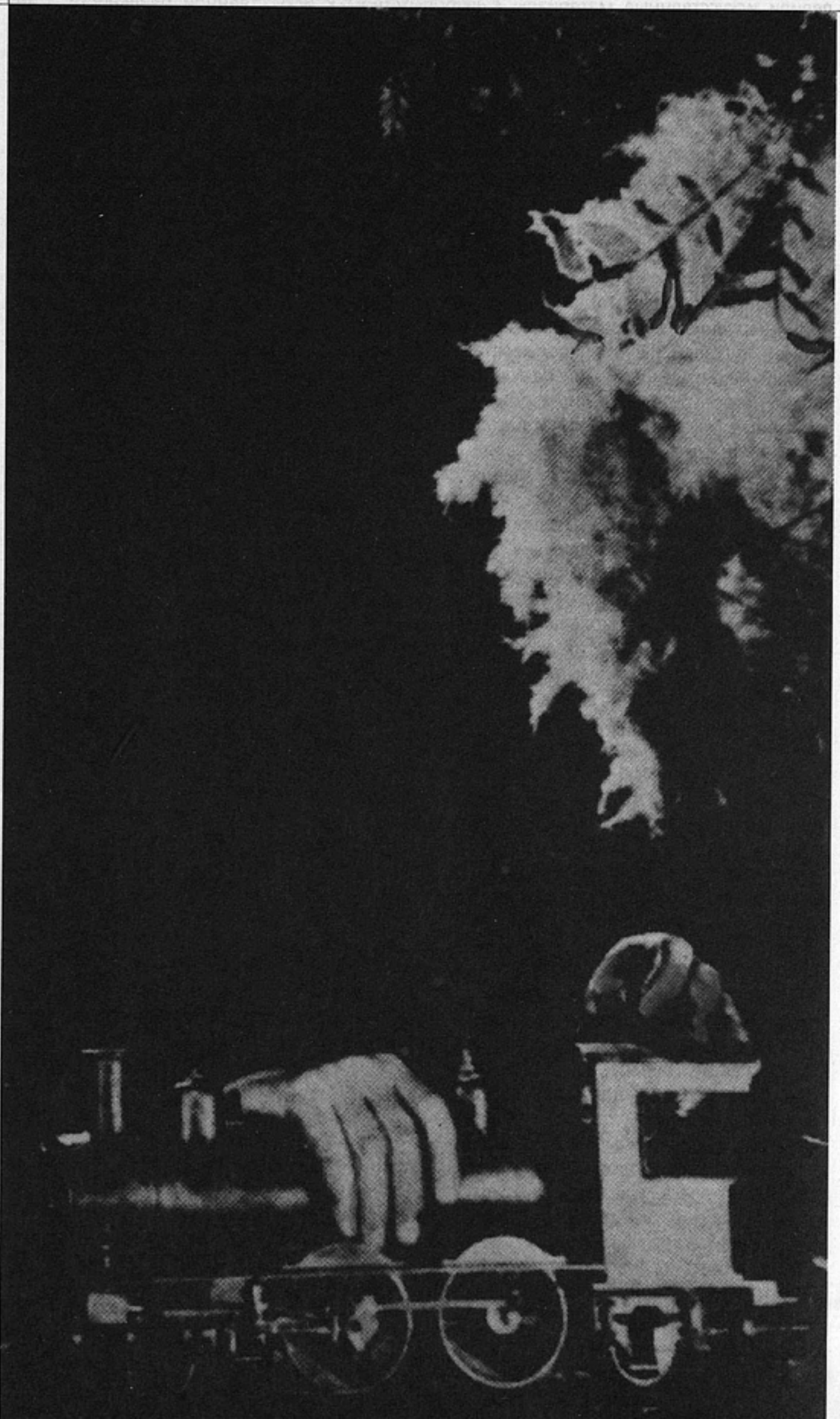
Пока вышеописанный процесс шел в сфере повседневной одежды (широко трактуемой демократической моды), навстречу двинулась волна радикальной моды, общий посыл которой заключается в настоящей зависти к истинным натуралам — птицам, рыбам, растениям и доисторическим животным (животные-современники на последнем месте — из них так долго делали одежду для людей, что это их антропоморфизировало отчасти). В этой зависти сказывается новый — отчаянный — этап той исчерпанности выразительности тела, о которой говорилось выше. Идеально фиксируют эту зависть псевдодокументальный сериал «Прогулки с динозаврами», сделанный на Би-Би-Си, и эпизод «с цаплей» в фильме «Истина в вине» Отара Иоселиани. Через безалаберное изобилие дворца (не связанное стилем, а скорее напоминающее изысканную свалку багажа пассажиров первого класса), где живет герой фильма, высокомерно шагает цапля, бросая на хозяина-меланхолика взгляд с легким скептическим прищуром. Цапля следует из кабинета в гостиную — владелица замка с предупредительностью мажордома указывает ей путь. Дверь за обеими закрывается. Леди Цапля выглядит принципиально более аутентичной гостьей на приеме (гостьей, несмотря даже на то, что игриво помогает хозяйке выполнить некие развлекательные функции), нежели все остальные. Она единственная идеально воплощает в себе тот имидж хрупко-уникальной индивидуальности, на который не покладая рук работают модельеры, скажем, Кензо (а ему вторят или забегают вперед другие Дома), зная, что их потребительницы понимают — надо хотеть в своем облике хоть как-то приблизиться к цапле (или жирафу, или птице, которая рождается с хохолком сливочно-огуречного цвета, не думая о стоимости услуг куафера).

Шекспир отправил гулять по миру формулировку «человек — вершина всего живущего». Иоселиани подвел черту под прошедшим веком, дав понять, что цапля и иже с ней повыше будут, ежели посмотреть на человека трезво. Иоселиани, для которого понятия «смысл» и «красота» соединяются в одно целое, настаивает на том, что люди утеряли смысл красоты и вкус к ней; эти категории останутся в старой цивилизации и будут приходить к нам, как тот дым от несуществующей сигареты из «Охоты на бабочек». А нам стоит повернуться навстречу будущему и ждать, когда президентом Америки будет клон Авраама Линкольна; понятно, что мы к тому моменту будем удачно зазиппированы, а те поколения, которые в тот момент будут вести свое земное существование, смогут уже мечтать о чем-то большем.

Конечно, с точки зрения философии, понятно, что тело уже почти сделалось вечным. Мало того, зная некоторые законы, а особенно закон больших чисел, можно снять и страх перед смертью — кто знает, может быть, конкретно тебя пронесет? Дело в другом: нам от природы выдано именно это бесконечно конкретное тело, страшно уязвимое и в связи с этим пугливое. И вот что для нас, трусов, особенно важно (храбрецы сами о себе похлопочут) — с изменением концепции тела меняются концепции страха и опасности. Опасность тоже перестает быть константой в нынешнем мире быстрых мутаций — и именно поэтому цветам не следует расхолаживаться по поводу столь абстрактного на первый взгляд (в силу разнородности бытия) врага, как рыбы... Кстати, о рыбах. Ведь кого цветы могли бы не бояться, так это рыб, как заметил Гладиолус из «Гербария» Лезки. «Золотой шар встряхнул своей желтой шевелюрой: «Не уверен. Если они примут решение (а рыбы на это способны), то продавят своими тупыми рожами стены канала и выхлебают всю воду из капилляров, от которых мы так безусловно зависим».

Марина ***Дроздова***

Ч Т Е Н И Е



МИХАИЛ КУРАЕВ

Литературный экспресс. Европа-2000

Если ты однажды научился плавать, то заново учиться уже не придется.

Если научился ездить на велосипеде, то разучиться практически невозможно.

Если ты тридцать лет проработал в сценарном отделе, сам написал двадцать сценариев, из коих семь нашли мучительную смерть на экране, а прочие легко упокоились в столе...

Из кино я ушел с легким сердцем, поскольку свальное кинематографическое творчество просто осточертело, а донорская работа редактора исчерпала запас любви к сценаристам и режиссерам.

Думаю, что только человеку, пожившему гуртовой кинематографической жизнью, дано испытать особое чувство свободы, независимости, легкости, когда без оглядки на фильтрующие инстанции, без неотступной мысли о грядущем женихе-режиссере ты сам на чистом тонком листе бумаги возводишь окончательную постройку из самого легкого, самого прочного, самого удивительного материала — из слов.

Надо увидеть свои изувеченные сценарии на экране, чтобы испытать глубочайшее почтение, уважение к незыблемому, умеющему за себя постоять слову...

Антисценарные, то есть не снимаемые, фразы доставляли особую мстительную радость.

«Игоря Ивановича Дикштейна покидал сон».

Накося!.. Сними, попробуй!

Проснулся мужик, мужчина. Приоткрыл глаза. Пошевелился. И всё. А где же «покидал»?

Вот оно, слово, недоступное для готовой все сожрать, переварить и обратить в шипящую ленту машины!

Униженное, низведенное до одноразового пользования сценарное слово, я мстил за тебя, я возрождал твое достоинство.

И так же, как у моего собрата Акакия Акакиевича Башмачкина, тоже за долгие годы службы не продвинувшегося в карьере ни на шаг, были буквы «фавориты», так же и у меня были «фавориты», слова, для кино несъедобные, неудобоваримые.

Придя домой с «Ленфильма», я сводил счеты с неразборчиво жрущей все подряд кинопрорвой, спасая слова, научая их выстраиваться в неприступные для моего врага каре.

Совершенно невольно моим героем стал человек, живущий двойной жизнью.

Разумеется, я не фокусничал, не ставил себе задачу каждую фразу в своих сочинениях делать «антисценарной», вот еще! Но вещи сами получались неснимаемыми.

Невольно фразе «зримой», снимаемой делалась прививка, защищавшая фразу от кинематографического насилия.

Ну вот, для примера.

«По прелому мартовскому льду ночью, проваливаясь расквашенными опорками в снежную жижу, пригибаясь под лучами бьющих навстречу прожекторов, бежит, обливаясь потом, бежит солдатик с винтовкой наперевес». Все вроде видно. «Дубль двенадцать! Мотор!» Стоп. Бежит-то он у меня «прикрытый от рыскающих вслепую кронштадтских пулеметов куцым маскхалатом, сооруженным из простыни с больничным синим штампом в углу, да материнской молитвой». Что скажете, господин Мотор? Не по зубам вам материнская-то молитва!

И уже совершенно особое удовольствие испытываешь от того, что маскхалат из больничной простыни — не высосанный из пальца гэг, хотя бы и литературный, а подлинный факт, реальная подробность второго штурма мятежного Кронштадта в ночь на восемнадцатое марта одна тысяча девятьсот двадцать первого года. И то, что обувь была самым уязвимым местом у наступавших, тоже факт.

Как я понимаю Акакия Акакиевича!

Часто в разного рода интервью меня спрашивали: «Как отразилась ваша работа в кино на литературных занятиях? Что вы перенесли из ваших сценарных опытов в прозу?»

«Ни-че-го!»

Мне не верили.

Несколько раз мои сочинения привлекали режиссеров.

Помня на практике, что едва ли не в каждом из них спит гениальный сценарист, я предлагал режиссерам этого сценариста разбудить, а сам отступал в сторону. Я не был противником экранизации своих сочинений по убеждению.

Кино есть кино.

И с бывшей женой после развода могут быть приемлемые отношения, в том числе и деловые.

Казалось, что с кино мы свои отношения выяснили окончательно.

Казалось.

Но иногда чувствуешь, что опять проснулся... сценаристом.

Именно так. Не в тебе проснулся сценарист, человек, взявший аванс и отправившийся в Дом творчества с любимой девушкой или в надежде встретить там таковую.

Проснуться сценаристом — это значит с ут-

ра до вечера видеть вокруг себя жизнь, не подозревающую, что на нее смотрят.

Прошло девять лет с того невеселого дня, когда я увидел на экране в просмотровом зале двухсерийный телевизионный фильм «Сократ», снятый по написанному мной сценарию. Я написал в дополнение к сценарию заявление с просьбой снять мою фамилию с титров изделия, свидетельствующего о несварении творческого желудка режиссера.

Ну что, за тридцать лет ты еще не убедился, что пошлость и дурновкусие выпяченных самолюбий — неизбежные спутники «коллективного» творчества?

«Так тебе и надо. Оставь им гробы повапленные...»

Творчество, как роды, не бывает коллективным. Коллектив, или вождь племени, может лишь потреблять, пережевывать рожденное кем-то лично.

Благословенно одиночество.

В кинопроизводстве его сохранить невозможно.

В киноискусстве почти невозможно.

Наверное, на «Ленфильме» я видел только одного человека, знавшего цену одиночеству и способного его ценить в своих коллегах. Пожалуй, только Григорий Михайлович Козинцев не разменял свое одиночество на мелкую монету приятельства (друзья у него были, а приятелей, по-моему, не было) и легкие соблазны лести.

И вот, через девять лет, после решительного отрезвления, вкушая все достоинства одиночного литературного плавания, я получил приглашение принять участие в литературной акции в составе ста трех писателей из сорока пяти стран — «Литературный экспресс. Европа-2000».

Оказывается, идея трансевропейского экспресса, соединяющего юг и север Европы, родилась еще в пору восхищения бегом стальных упряжек, увлекаемых огнедышащим конем, по чугунным рельсам! Ей бы, идее этой, в ту пору, лет полтораста назад, и осуществиться. А если подумать минуту-другую, какие литераторы, какие писатели России, Франции, Англии, Германии, Дании, Норвегии... Но Норвегия как раз и отказалась нынче участвовать в осуществлении так долго вызревавшего проекта.

Мужественное предпочтение одиночества!

Объяснять, почему от Москвы до Лисабона, места старта «Литературного экспресса», мы долетели часа, кажется, за три, а зачем ехать поездом до этой же Москвы из Лисабона целый месяц с хвостиком, нужно долго.

Как можно убедиться, магическое слово «проект» надежней, чем «Сим-сим», открывает все двери и уж надежней «фомки» вскрывает сейфы и кассы.

«Литературный экспресс» удачно вписался и в обширнейшую программу под названием «Объединенная Европа».

Разумеется, в одни и те же слова и словосочетания мы вкладываем разный смысл. Вот и прорезается, складывается постепенно понимание того, что Европе, и только объединенной, быть может, удастся противостоять насилию, коммерческому опошлению жизни, американской унификации, исламской агрессии и прочим моровым болезням, как унаследованным от прежних времен, так и благоприобретенным во времена нынешние.

Об этом необходимо сказать, чтобы не возникло мысли о том, что приглашение к бесплатному путешествию по одиннадцати странам с остановками в двадцати двух городах не нуждается в оправдании.

Итак, стартовав в Лисабоне, экспресс через Испанию, Францию, Бельгию, Германию и Польшу в Калининграде выходит к Балтике, в Питере поворачивает на юг и через Москву, Минск и Варшаву врывается в Берлин, где финиширует вблизи покрытого нынче прозрачным куполом рейхстага на вокзале «Фридрихштрассе». Впрочем, рядом с вокзалом не только рейхстаг, но и «Берлинер ансамбль». Ряженые актеры на ходулях встретили нас и чуть не прямо с перрона повели в свой знаменитый «дом Брехта», где преподнесли утомленным дорогой участникам экспресса и не менее утомленным ожиданием встречающим представление в духе перформанса, а так же легкую выпивку и легчайшую закуску.

По условиям путешествия каждый из его участников, а это, повторюсь, сто три писателя из сорока пяти стран Европы, должен представить по итогам поездки текст величиной в пятнадцать страниц.

Темы, жанры, формы не регламентируются.

Тексты эти должны войти в сборник, коему надлежит пережить его участников и стать материальным свидетельством осуществления «проекта века».

Каждую страну представляли один-два-три писателя, не больше.

Поездка была долгой, сорок три дня. Срок сдачи текста был так далек, что о будущем сочинении думалось, как и обо всех несрочных долгах, исподволь и лениво.

Впрочем, несколько раз возникало желание сесть за машинку и тут же исписать все пятнадцать заветных страниц желчными сарказмами по адресу тех, кто пытался унизить и без того униженное многообразной сволочью[1] мое отечество или перевести стрелку нашего путешествия с литературного пути на политические рельсы.

Однако азарта хватало лишь на полчаса, те самые полчаса, когда примеряешься к очередной гостиничной кровати, то необъятной гомерически (Лисабон, Мадрид, Дортмунд), то узкой, как книжная полка (Лиль), то напоминающей спальные места в отелях Кандалакши и Касимова (Мальборк). Замечу тут же, что европейцы как-то уж очень буквально поняли слово «под-ушка», ухо не самая важная деталь головы, требующей отдыха и оттока крови. Пока сооружаешь себе изголовье то ли из салфеток, то ли из прокладок, по недоразумению именуемых подушками, вот и лезут в голову злые мысли, а сердце переполняет жажда мести.

Утром же и злость, и жажда мести кажутся приснившимися, какими-то туманными, заспанными. Ритм и азарт передвижения отодвигают минутные страсти в дальний ящик.

У каждого участника путешествия взята подписка, простите, с каждым заключен договор, по которому мы обещаем не предавать гласности

[1] И почему только из обиходного лексикона выпало это слово, так точно именующее нагло размножившееся племя тех, кто смысл своего существования видит в том, чтобы сволóчь и припрятать не ими построенное и нажитое.

свои впечатления о поездке, предназначенные для итогового сборника.

Уговор, как говорится, дороже денег, хотя о деньгах-то как раз в договоре ничего и не сказано.

Нет, едва ли в «итоговый документ» я захочу включить отповедь литовскому коллеге, решившему на банкете, устроенном калининградским губернатором в дивном Солнечногорске, после пятой рюмки, между закуской и горячим, объявить запись желающих заняться немедленно защитой прав человека в России.

Смельчаку с пьяных глаз похлопали, но приравнивать вилку к перу, а тем более откладывать вилку накануне подачи горячего и браться за перо желающих не нашлось.

Призыв нетерпеливого правозащитника повис неприличным звуком в застолье.

После восьмой рюмки я пошел объяснять правоборцу, что лучше всего протестовать голодовкой, а не гадить в тарелку, из которой ты только что с удовольствием поел. «Ты прав, он не дипломат», — сказал мой собеседник, оказавшийся вовсе не тем литовцем, а совершенно другим эстонцем. Но литовца я все-таки достал, и оказалось, что он сын оперного певца, что извиняет и объясняет склонность к эффектному жесту и противоестественной позе. Лев Николаевич Толстой в романе «Война и мир» удивительно тонко подметил: «Опера эта была не похожа ни на что на свете, кроме как на другие оперы». Вот и оперные правозащитники не похожи ни на что на свете, кроме как на других любителей-правозащитников, специализирующихся на защите прав в ходе банкетов, круизов, вояжей и разных даровых выпивок.

Публика, глубоко инфицированная русофобией, конечно, вызывает острую, но быстропроходящую реакцию.

Несколько бывших соотечественников и даже соплеменников считали для себя непреложным использовать еще не забытый русский язык, для того чтобы регулярно произносить в нашем присутствии колкости, едкости и злые укоризны по адресу России и всего русского.

Были и такие, кто готов раздражаться и протестовать еще до того, как возникал повод к протесту.

«Хватит терпеть, мы должны наконец протестовать!» — услышал я женский стон с четким латвийским акцентом.

Оказалось, что в поезде, подъезжавшем к Питеру, разнесся слух: вещи к автобусу придется нести самим!

Мы безропотно тащили на себе под мелким дождичком вещи на вокзал в Мадриде, тащили вещи на себе и в Ганновере, и никому не приходило в голову докучать протестами ни королевскому Величеству, ни мировой общественности, довольно полно этим летом представленной как раз на Всемирной выставке в Ганновере.

Фобия — это болезнь, к ней и надо относиться как к болезни.

Инфицированных раздражал даже приветственный буклетик гостеприимной Москвы, замечу уж кстати, превзошедшей своим гостеприимством все самые радужные ожидания.

«Устроили себе рекламу!..» — было сказано явно для меня, и буклетик был чуть не с брезгливостью отброшен.

Да, русским надо знать свое место![2]

Стоит им высунуть нос чуть дальше положенного, как тут же натыкаются на искривленные лица и протест.

Чем вызвана эта устойчивая реакция?

Здесь можно предположить лишь две причины.

Первая. За русскими изначально признается какое-то такое превосходство, что всякая еще и со стороны самих русских гордость почитается чрезмерной и ни в коем случае недопустимой.

Второй причиной может быть нечто прямо противоположное.

Считается уже как бы признанным, доказанным, всемирно утвержденным, что в Назарете... извините, в России, ничего путного и достойного одобрения, кроме леса и полезных ископаемых, а для украинцев, правда, еще и газа, быть не может. И всякая попытка, особенно со стороны самих русских, усомниться в этом признанном, доказанном и утвержденном должна приравниваться к святотатству и получать немедленный отпор, как посягательство на Священное писание, Коран или Талмуд.

Протестовать по поводу доставки багажа с Варшавского вокзала в гостиницу «Октябрьская» не пришлось. По щучьему хотению и по велению вице-губернатора и председателя Комитета по печати при администрации Санкт-Петербурга багаж непосредственно из вагонов был доставлен прямо в вестибюль гостиницы.

Ворчание по поводу недостаточно комфортной гостиницы «Октябрьская» в протест не переросло, но обнаружило явно туристские наклонности у литераторов. Именно «Октябрьская» и никакая, как я думаю, иная, кроме «Октябрьской», гостиница не может приобщить обитателя к городу «умышленному и фантастическому». Бесконечные коридоры, высоченные потолки в крохотных тесных номерах — еще Достоевский писал, как ему тяжко было в «Знаменской»...

«Я прошел сегодня по Петербургу пять километров, не выходя из гостиницы», — сказал мне Леня Данько-Майсюк.

«Ну что ж, — поздравил я молодого белорусского поэта, — считайте, что это ваш первый шаг в фантастическом городе».

Конечно, я приехал в Питер, сгорая от любопытства, как отзовется сердце ста литераторов, знающих о России главным образом по великой русской литературе, как застучит и чем отзовется их сердце в городе, ставшем и колыбелью, и школой, и академией русского художественного слова.

Отозвалось. Провокацией. Эта провокация заслужила все-таки того, чтобы дать на нее незамедлительную отповедь, и отповедь была дана.

Наш приезд в Питер в начале июля совпал с выходом номера «Литературной газеты», где с величайшим опозданием был помещен отчет об апрельском (!) «круглом столе». Редакция «Литгазеты» собрала этот «круглый стол» в связи с появившимся, кажется, в феврале обращением двухсот европейских интеллектуалов с призывом оставить в покое басаевых, радуевых и хаттабов,

---

[2] А где наше место? Мы, как евреи, — нация есть, а на любое место, которое вроде бы и наше, куча претендентов. Вот и на каменных скрижалях, обрамляющих могилу Неизвестного солдата посреди Варшавы, среди городов, принесших славу польскому неизвестному солдату, значатся и Москва, и Смоленск.

головорезов и работорговцев, умело заслонившихся страданиями мирного населения.

За «круглый стол» был приглашен и Алексей Варламов, впоследствии один из трех российских пассажиров «Литэкспресса».

Наши выступления за «круглым столом» были скомпонованы и опубликованы в газете без нашей визы.

Несколько пассажей в выступлении Варламова, искреннем, азартном и полемическом, оказавшихся вне контекста, вне интонаций живого разговора, предъявленных «Литгазетой», могли вызвать у читателей вопросы. При желании пару его реплик, брошенных в споре с умелыми защитниками прав убийц и террористов, можно было расценить как негуманные.

И желание такое родилось.

Наши коллеги с Украины, дружно представляющие ее западный край, тут же соорудили в лучших советских традициях письмецо, обличающее антигуманного Варламова и порицающее меня, участвовавшего в «круглом столе», но не давшего отпор и не побившего Варламова словами или как-нибудь иначе во имя гуманизма.

Казалось бы, если у вас возникли недоумения, вопросы, сомнения, вот он, Варламов, да и я никуда не прятался, подойди, спроси, выслушай ответ, а дальше уже по вкусу — протестуй, призывай, поднимай мировую общественность на защиту бедного Басаева от кровожадного Варламова.

Нет, такой поворот дела мог все испортить, а дело было задумано. Впрочем, не задумано, а как-то само собой, естественно, органично двинулось путями, проложенными еще партийными комитетами Союза писателей с добавлением от себя жуликоватой конспирации.

На политическую удочку были нанизаны две цитаты из Варламова, и на эту наживку, стараясь не шуметь, втайне от нас, хлопцы пошли ловить подписи доверчивых испанцев-португальцев, газеты не читавших и знавших о поводе для протеста только со слов украинских товарищей в переводе на небезупречный английский.

Ни нам, российским участникам поездки, ни тем, на чье сочувствие в антироссийской акции хлопцы рассчитывать по справедливости не могли, они письмецо даже не показали.

Мы узнали обо всей этой затее уже по дороге из Москвы в Минск.

К этому времени «письмо протеста» сильно изменилось.

Увидев, что большинство литературных путешественников в дурно заваренной склоке участвовать не намерены, авторы — куда ж отступать, позади Москва! — перелицевали протест в некое обращение к Президенту России с благонамеренными миротворческими словами.

Упоминания о поводе для письма, то есть о нас с Варламовым, не было. Да и смешно было бы писать жалобу на недостаточный гуманизм одного писателя и на недостаточную гуманистическую бдительность другого тому, кто обещал мочить бандитов в сортире.

Под обтекаемым миротворческим обращением — а почему нет? — удалось собрать около шестидесяти подписей.

И вот, заручившись как бы поддержкой «квалифицированного большинства», наши украинские спутники и коллеги решили дать нам смертный бой в Минске на дискуссии «Литература и дипломатия», состоявшейся в музее выдающегося национального поэта Белоруссии Максима Багдановича.

Помню вопль гостеприимных белорусов: «И почему это воевать всегда приходят к нам?! Места у вас своего мало, что ли!»

Добрым белорусам можно было только посочувствовать в том, что очередной «спор славян между собою» происходит в их доме, таком уютном, теплом и приветливом.

«...Мы не можем закрывать глаза, мы не можем молчать, потому что сегодня — Чечня, а завтра Украина! Молдавия! Грузия!..»

«Белоруссию и Австралию забыл!» — вырвалось у меня.

Да, такое нельзя оставлять без ответа.

Вот она, «объединенная Европа» в интерпретации наших коллег-письменников.

От нас с Варламовым авторы провокации получили то, что заслужили.

Это понятно.

Но и менеджер проекта «Литэкспресс» Кристина Ланге тут же заявила категорический протест против использования самого имени «Литературный экспресс. Европа-2000» в подобного рода акции, противоречащей духу и смыслу путешествия под лозунгом «Объединенная Европа».

Молодой поэт из Ирландии, знающий не из газет о том, что такое современный терроризм, резко заявил, что никогда бы не согласился участвовать в путешествии по рельсам, смазанным политическим дегтем.

Над политическими рельсами был опущен — к немалой досаде авторов призыва спасаться от России — прочный шлагбаум.

На дискуссии в музее Багдановича присутствовали человек двадцать — двадцать пять. Ничего не оставалось делать, как разъяснить всем участникам «Экспресса», вовлеченным в подписание странноватого письма, нашу позицию.

На хорошем английском языке, что вызвало недоумение наших украинских друзей («Почему не по-русски?» — «А времени на перевод не было!»), Варламовым, не без моего участия (но не в английском языке), был изготовлен текст на двух страничках с отчетливым заголовком: «По поводу одной провокации».

Разъяснение было роздано всем без исключения пассажирам экспресса, вышедшего на прямую: Варшава — Берлин.

Не скажу, что к нам в купе началось паломничество, но турецкая, например, делегация целиком — а кто-то и поодиночке — выражала солидарность с нами и объясняла свое участие в «обращении к Президенту России» непониманием повода и существа малопочтенной акции.

Микола Рябчук, как мне показалось, без энтузиазма отнесся к гаденькой затее своих коллег, судя по его вялому участию в «дискуссии» «Литература и дипломатия».

Итак, два с половиной литератора при помощи «Литературной газеты» в «Литературном экспрессе» попробовали в литературном музее в лучших традициях «холодной войны» соорудить из моей страны страшилку. Смысл всего предприятия ясен, как слеза несчастного дитяти, ищущего защиты у натовских генералов.

Какое отношение все это имеет к литературе?

А раз к литературе никакого отношения не имеет, и к «Объединенной Европе» тем более, то и в «итоговый сборник» рассказ, увековечивающий имена двух с половиной затейников, включать не надо, пусть сами себя увековечивают.

В конце концов, я был приглашен в это путешествие не как журналист-международник, не как защитник от непрошеных правозащитников, не как географ, этнограф, социолог, психолог, портной... И потому, полагаю, было бы логично предложить прозу.

Сюжет для рассказа я привез из Дортмунда и храню его у себя в кабинете, невзирая на осуждающие взгляды и резкие реплики жены. Она не может понять, что от взятых на себя обязательств, принятых поначалу как бы в шутку, никто меня освободить уже не в силах.

Не исключено, что сюжет этот потребует пространства небольшой повести, а может быть, и большой... Никогда не знаешь, куда тебя поведет текст, этим вольное сочинительство и интересно. Это не сценарий, за который садишься только тогда, когда знаешь главный эпизод и чем дело кончится.

В конечном счете в сценарии все может кончиться иначе, а в фильме даже вовсе наоборот. Здесь я мог бы привести краткий мартиролог своих распятых режиссерами-постановщиками первой и высшей категории (эту табель еще не отменили?) сценариев, да кому это интересно, жалобы инвалида...

В кино (коллективное творчество!) все время надо что-то объяснять людям, которые по большей части либо не могут, либо не хотят, либо не имеют права по должности понимать тебя правильно. Вот эта необходимость объяснений и диктует необходимость довольно ясного представления о конечном продукте. Опять же деньги. Кто же станет кидаться изрядными суммами неведомо на что. Логично. Но, слава Богу, и от этой логики литература освобождает сочинителя.

Тем и хороша, тем и притягательна проза, что здесь, не зная броду, как раз надо лезть в воду, самое милое дело.

Да, проза, конечно, безусловно, вне всяких сомнений. Но если ты научился плавать, если научился ездить на велосипеде, если написал двадцать сценариев, то чему ж удивляться, если иногда опять просыпаешься сценаристом.

В Мадриде я проспал, даже не проспал, а ожидал у себя в номере завтрак, забыв после Лисабона перевести часы...

Спустившись в холл гостиницы, я увидел наш багаж! Как он выразителен, когда не пребывает в тени своих хозяев. Эти груды, толпы, кучи-малы и рядом как бы ищущие уединения... И вокруг никого. Все выглядело так, будто они сговорились и, понимая друг друга молча, как гоголевские Петрушка и Селифан, решили двинуться в известное заведение или просто посмотреть Мадрид, благо отель в пяти минутах ходьбы от площади Севиллы! Весьма помпезная площадь, на питерский вкус даже чрезмерно, но чемоданам бы понравилась и надутым самодовольством баулам, пожалуй, тоже.

И тут же я испытал ко всей этой чемоданно-баульной публике, без исключения, сострадание, близкое к жалости. На наших глазах служители багажа обращаются с ним совсем не так, как в наше отсутствие. Так грузят скот, а может быть, людей, отправляемых в какой-нибудь прожорливый лагерь. И самое тягостное: атлеты в гостиничной униформе почти жонглировали всей этой неподъемной в большинстве своем поклажей, переговариваясь о чем-то своем, испанском.

Я увидел, как мой солидный, на четырех сдвоенных колесиках, американский мягкий чемодан, всегда напоминавший мне о великой силе земного притяжения, вдруг взвился от одного прикосновения атлета в униформе и сам полетел в багажную кладовую, откуда раздался его тяжкий вздох, каких я от него никогда не слышал

О! Как летают эти, рожденные ползать на колесиках!

Мадрид, это было начало пути, и такое знакомство.

Надо сказать, что литературный экспресс, согласно замыслу, двигался днем, ночных было только два перегона: Мадрид — Бордо и Москва — Минск.

Все путешествие сопровождалось непременным ритуалом сдачи, погрузки, выгрузки, перегрузки и получения багажа...

Чем не сценарий! Я написал бы его с тщанием и противу обычных для меня правил, то есть не зная броду, не зная, чем для всей этой багажно-поклажной братии моя история может закончиться.

Уверен, что в короткометражке на две части уместилось бы сведений обо всех нас куда больше, чем в двухчасовом документальном протоколе любой из состоявшихся дискуссий.

...Вот дама в черной шляпе типа канотье, детская писательница из Скандинавии, ухватившись двумя руками за ручку, подкидывая ногой, спрятанной под полой длинной с невероятным разрезом юбки, свой неподъемный чемоданище, перемещает его от дверей номера к лифту. Мягкие стенки чемодана всякий раз, когда его опускают на пол, раздуваются, словно бока упарившейся лошади, будто не его тащит хозяйка, а он ее.

Огромный француз, поэт, негр, величаво, но без рисовки несущий свою красивую голову, еще и украшенную жесткой, почти седой шевелюрой, оснащен в долгую дорогу рюкзачком чуть больше школьного. Может быть, рюкзачок изряден, но в руках стареющего Геркулеса он кажется игрушкой. Казалось бы, и носить его с собой не может быть обременительно для великана, но он регулярно выносит свою скромную поклажу в ресепшн, обозначая свое присутствие в багаже.

...Сумки, торбы, портпледы, баулы, твердые, мягкие, полутвердые и полумягкие, на колесиках и без колес, с ручками жесткими, мягкими, пристегивающимися, как у меня, и раздвижными, откуда и куда их только не перекидывали, из каких рук в какие они только не переходили! За время пути мы сменили шесть поездов. Иногда для багажа не оказывалось места, как в нашем, например, великолепном «ЭР-200» (С.-Петербург — Москва), тогда чемоданы по-барски разваливались на местах, предназначенных для пассажиров, занимая по полвагона. В других поездах им случалось ехать и в купе, и на вагонных площадках в виде баррикад на подходах к умывальням и туалетам.

Иногда их раздавали нам для индивидуальной доставки.

Не стадом, не тучей, а рассыпной пехотой двинулся наш багаж через площадь и огромный вокзал в Мадриде к поезду, поджидавшему на дальнем перроне. Каждая вещь двинулась своим маршрутом, следуя прихоти и возможностям своего хозяина, чем-то заинтересовавшегося, куда-то завернувшего, где-то зазевавшегося, чего-то захотевшего...

А воры!

Не зевай! Вы думаете, в Европе их нет?

На Северном вокзале в Париже, не в эту, а в одну из предыдущих поездок у меня стянули сумку прямо на моих глазах с тележки, которую я толкал перед собой.

Воры не оставляли вниманием нашу капеллу ни на вокзалах, ни в гостиницах, они даже както умудрялись пару раз угадать дни раздачи суточных, выдававшихся на прокорм.

Воры шли незримой волчьей стаей, сопровождая нас, как оленье стадо в тундре...

В общем, с ворами все ясно, тут хоть заказывай этюды первокурсникам сценарного факультета.

Сложнее разглядеть и запечатлеть отношения, в которые вступали сумки и каталки, обнаруживая таким образом сближения и расхождения между их хозяевами.

Вот жесткий, напоминающий понтон чемодан из тонких женских рук перешел в мужские, но тоже тонкие и белые, а потом в другие мужские, узловатые, с черными волосяными рощицами на пальцах... И снова вернулся в те же женские. Ну что ж, дорога длинная, долгая, сорок три дня, двадцать две гостиницы...

Сорок с лишним выгрузок и погрузок, но это в гостиницах, а вагоны, а автобусы! Какие сорок? Сто сорок! Как минимум. А это уже перегрузки. Это уже испытание. Проверка на живучесть.

Мой обширный, но легкий сам по себе чемоданище на колесном шасси, купленный в прошлом году в Соединенных Штатах под Вашингтоном, сошел с дистанции уже в Ганновере. Рожденный ездить, сначала стал ползать, а потом уже перемещаться только по воздуху. Шасси не выдержало.

Трудно было не только моему, два чемодана — один из кожзаменителя, второй из клетчатой чемоданной ткани — почти на наших глазах сделали себе харакири. Харакири по-чемоданному — это когда режут себя не снаружи, а изнутри.

А сколько сумок и чемоданов лопнуло и потрескалось от злобы, от зависти, от неуживчивости, и тогда в ход пошли случайные ремни и подвернувшиеся где-то веревки.

Мы передвигались, естественно, быстрее, чем багаж, багаж запаздывал. Так было в Питере. От «Октябрьской» до Московского вокзала, действительно, рукой подать, перейти площадь, но питерские носильщики — подлинные мастера своего дела, а свое дело — это «навар». Чтобы хорошо «наварить», надо все хорошо рассчитать, и, подтащив багаж к памятнику Петру Великому в зале ожидания, за пятнадцать минут до отправления поезда они вступили в неторопливые переговоры относительно «налички». Мы рисковали умчаться в Москву на предоставленном нам в полное распоряжение сверхскоростном и действительно неудержимом «ЭР-200» вообще без багажа.

«Консорциум», то бишь «концертиум», был достигнут за шесть минут до отправления поезда, и тут питерские носильщики показали то, чего во всей Европе не увидишь! Разбрызгивая вокруг себя веера пота, как балерина на тридцатом фуэте, носильщики в течение пяти минут шестнадцати секунд сделали то, на что тем же испанским незабываемым атлетам (первое впечатление всегда самое сильное!) понадобилось бы минут двадцать, а то и двадцать две. В передвижении каталок, доверху груженных багажом, от бюста Петра Великого к головному вагону поезда, отведенному, надо думать, в целях безопасности под багаж (при таких скоростях разумно!), было установлено сразу три рекорда, два европейских и один мировой. Перемещение же поклажи с каталок в вагон напоминало действие всасывающей трубы. Казалось, что носильщики лишь отбиваются руками от летящих им в голову тяжестей...

Минута в минуту поезд тронулся, тронулся как бы с ленцой, зная, что у него припасено для пассажиров, ползших из Таллина в Питер, аж десять часов.

Я не отказал себе в удовольствии пойти и взглянуть на багаж.

Сваленный быстро и беспорядочно между откидными сидячими местами грудами выше спинок, багаж, едва поезд тронулся, тоже пришел в движение. Начались взаимные притирки. Кто-то разлегся, кто-то уперся, кто-то назло выставил бок так, что другим ни вздохнуть, ни охнуть и приходится ехать черт знает в какой позе. Пустоты образовали гроты, пещеры, ямы, они долго не продержатся, хотя значительно дольше, чем в другом поезде, здесь особая система подвески вагонов и рессор, практически не трясет и не качает, хотя на табло в торце вагона светится: «188 км/час».

В отличие от питерских носильщиков, польские волонтеры, принявшие на себя багажный обвал, были одеты в полувоенную форму с непонятными знаками различия. Порученное дело они исполняли, как важнейшую боевую задачу. С такой же ответственностью, осторожностью и поспешностью они, быть может, разгружали бы и доставляли боеприпасы сражающимся на передовой. Быстро, четко, с военной грацией (а она есть, что бы ни говорили), не утирая пота со лба, они управились со всей армадой.

Признаюсь, я любовался их работой, а в конце понял, что эстетика, конечно, хорошо, но чемодан в руках еще лучше. Моего чемодана, уже изувеченного, уставшего, с ручкой на грани срыва, среди доставленной в гостиницу поклажи я не увидел, о чем тут же и заявил, надо думать, подпоручику багажной службы. Тот по мобильной полевой связи немедленно куда-то позвонил, короткие, как военный приказ, распоряжения отдал, и через десять минут мой спавший с лица чемоданище, четко доставленный в другую гостиницу, так же четко был перемещен в мою.

Волонтеры довольны собой, я доволен волонтерами, доволен и чемодан, он привалился к моей ноге, как большая собака, только что пережившая испуг потери хозяина...

А потом было наше последнее пристанище, гостиница «Унтер ден Линден», как раз на углу улицы под липами, что идет от Бранденбургских ворот к Александрплац и Фридрихштрассе.

Мы уезжали по двое, по трое...

В половине пятого утра подали такси.

Моим попутчиком в аэропорт был Оливер Фреджери, чудесный человек, прозаик, профессор университета с Мальты. Он охотно примкнул к нашей небольшой российской компании и временами напоминал нам дивного филолога из незабываемой картины «Осенний марафон».

Таксер любезно выставил мой бесколесый, а чемодан Оливера, перехваченный брючным ремнем и сбоку зашитый черной ниткой, поехал дальше — я летел домой через Франкфурт, а он через Геную, с другого гейта.

...Я никогда не напишу этот сценарий.

Зачем?

А любовь, даже неразделенная, все равно остается любовью.

S U M M A R Y

Igor Tolstunov:
«No changes on the Western front...»
Conversation with the general producer of NTV-PROFIT company.

Nina Zarkhi
Still
Preface to the set of stuff on Moscow International Film Festival.

Marina Drozdova
Glassness
Review of Kszysztof Zanussi's LIFE AS FATAL SEXUALLY TRANSMITTED DESEASE (Poland).

Oleg Aronson
The Gift Of The Doomed
Review of Patrice Leconte's LA VEUVE DE SAINT-PIERRE (Canada — France).

Sergei Anashkin
Masquerade with a lethal end
Review of Kimberley Pierce's BOYS DON'T CRY (USA).

Irina Kulik
Apocalypse — maybe, but not today
Review of Hal Hartley's THE BOOK OF LIFE (USA — France).

Irina Lyubarskaya
Explosive attraction of mania and diary
Review of Alexei Uchitel's HIS WIFE'S DIARY (Russia).

Victor Matizen
Technology of Death
Review of Alexandre Atanesyan's 24 HOURS (Russia).

Zara Abdullaeva
Moscow — MOSCOW
Review of Alexandre Zeldovich's MOSCOW (Russia).

Alexandre Zeldovich:
«Life is more advanced, than culture»
The film-maker of MOSCOW interviewed.

Valentin Eshpai
Distance between two points
Review of Gregory Hoblitt's FREQUENCY (USA).

Leonid Gurevich
City romance
Review of Svetlana Bychenko's POLINA (Russia).

Alexandra Vasilkova
«And I was there...»
Review of Sergei Seryogin's CURVET SEASHORE. NURSE (Russia).

Mark Lipovetsky
«All on earth I love!»

Igor Mantsov
Stars and soldiers

Daniil Dondurei
«Are You gangsters? — No, we are Russians»
Continuation of discussion of Alexei Balabanov's BROTHER-2.

Mark Lipovetsky
President Schtirlitz
On mythology of Russian political images.

Grigory Pomerants
At the castle's gateway
The holy fool and Don Quixote in Andrei Tarkovsky's creation.

Lev Lurie
Passions on majorat
Notes on the nature of robbery in pre-Revolutionary and contemporary Russia.

Dmytry Desyaterik
The stranger

Tim Roth:
«We are the minority»
Portrayal of Tim Roth and interview with the film-maker.

Elena Stishova — Irina Lyubarskaya — Natalya Sirivlya
Genre begins and wins
Conversation about films from the Official programme of Russian Open Film Festival in Sochi (Kinotavr).

Igor Mantsov
To be!

Alexandre Doroshevich
Ghosts of the past and English cinema of today
Articles devoted to Retrospective of British cinema and the Programme Contemporary British Cinema.

Anjelica Artyukh
Finnish cinema as a living standard
Survey of today's Finnish cinema.

Irina Kulik
Kids of sacura
Festival of Japonese films in Moscow.

Victoria Belopolskaya
Heddy Honigmann against Jenny from Massachusetts
Problems of documentaries thru the Festival in Nion.

Bertrand Blier:
«I take actors en face»
Interview with the French film-maker.

Visual century. 1990s
A whole year project by Evgeny Berezner and Vladimir Levashov facing both cinema basis and contemporary visuality.

LexIK's. 1990s
A whole year thesaurus of key notions of the XX century.

Mikhail Kurayev
A literary express Europa-2000
On trip of PEN-clubmen across Europe.

624

11 ЯНВ 2001

ВНИМАНИЕ

Наш новый электронный адрес:

ikino@aha.ru

также действуют старые адреса
kino@kinoart.ru
kinoart@glasnet.ru
Пожалуйста, пользуйтесь новым адресом!

Российская книжная палата
2001 г.
Обязательный экземпляр

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ.
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина,
Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун,
Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: ikino@aha.ru; kino@kinoart.ru; kinoart@glasnet.ru
Выход в Интернет предоставлен компанией «Зенон»
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 9.10.00. Подп. к печати 13.11.00
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆ . Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 15,27. Уч.-изд. л. 15,68
Заказ 462. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

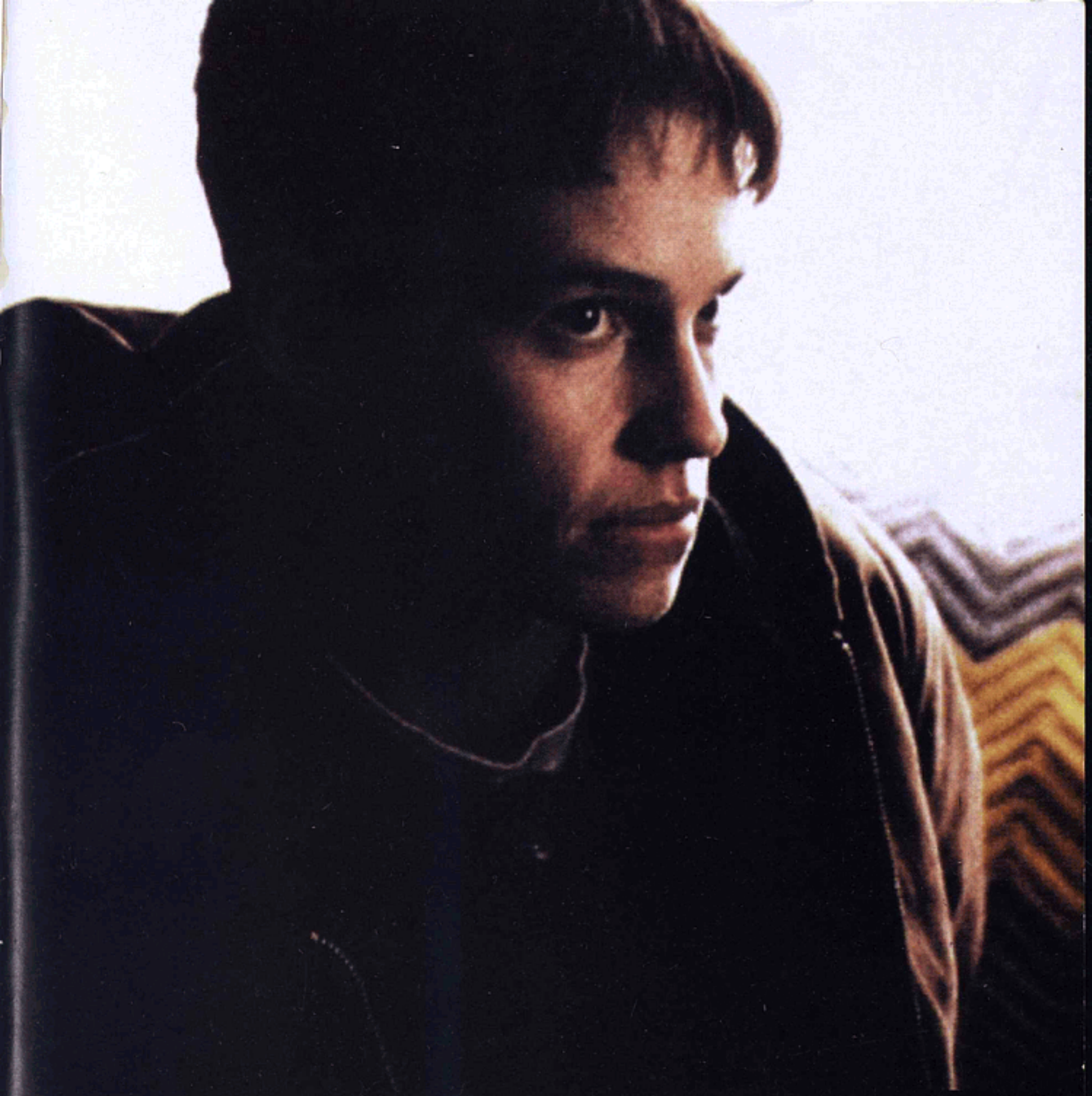
Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: ikino@aha.ru; kino@kinoart.ru; kinoart@glasnet.ru

© Журнал «Искусство кино», 2000



«Парни не плачут»

Режиссер Кимберли Пирс

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО И ВЕРА

В 12-М НОМЕРЕ: МАТЕРИАЛЫ, ПОСВЯЩЕННЫЕ 2000-ЛЕТИЮ ХРИСТИАНСТВА

«ОБРАЗ ВЕРЫ»

ЮРИЙ АРАБОВ
НИКОЛАЙ БУРЛЯЕВ
КШИШТОФ ЗАНУССИ
МИХАИЛ ЛИТВЯКОВ
КОНСТАНТИН ЛОПУШАНСКИЙ
НИКИТА МИХАЛКОВ
ЮРИЙ НОРШТЕЙН
БОРИС ПЛОТНИКОВ
СВЕТЛАНА ПРОСКУРИНА
ГОДФРИ РЕДЖИО
АНДРЕЙ СМИРНОВ
ЙОС СТЕЛЛИНГ
ВАЛЕНТИНА ТЕЛИЧКИНА
АЛЬБЕРТ ФИЛОЗОВ

«ИМЕНА»

Игорь Золотусский об Андрее Тарковском
Лев Аннинский о Василии Шукшине
Ольга Суркова об Ингмаре Бергмане

«ЭКРАННЫЙ ОПЫТ»

Священники православной, католической и протестантской церкви — о кинематографе конца XX века («Под солнцем сатаны» — Морис Пиала, «Плохой лейтенант» — Абель Феррара, «Криминальное чтиво» — Квентин Тарантино, «Рассекая волны» — Ларс фон Триер)

«ХРИСТИАНСТВО В КУЛЬТУРЕ»

СЕРГЕЙ АВЕРИНЦЕВ
ВЛАДИМИР БИБИХИН
ВАЛЕНТИН КУРБАТОВ
ВАЛЕНТИН НЕПОМНЯЩИЙ
АЛЕКСАНДР ПАНЧЕНКО
АЛЕКСАНДР ПЯТИГОРСКИЙ
СЕРГЕЙ ХОРУЖИЙ

«ЧТЕНИЕ»

Сценарий Ольги Нагдасевой «Глупцы»